HISTOIRE

DE LA

LITTÉRATURE FRANÇAISE

DEPUIS LE XVIe SIÈCLE JUSQU'A NOS JOURS

PAR

FRÉDÉRIC GODEFROY

Ouvrage couronné par l'Académie française.

2e ÉDITION

XVIIe SIÈCLE

POÈTES

PARIS

GAUME ET Cie, ÉDITEURS

3, RUE DE L'ABBAYE, 3

1879

HISTOIRE

DE LA

LITTÉRATURE FRANÇAISE

DEPUIS LE XVIe SIÈCLE JUSQU'A NOS JOURS

3461-78. Corbeil. — Typ. et stér. de Crété.

HISTOIRE

DE LA

LITTÉRATURE FRANÇAISE

DEPUIS LE XVIe SIÈCLE JUSQU'A NOS JOURS

PAR

FRÉDÉRIC GODEFROY

Ouvrage couronné par l'Académie française

2e ÉDITION

XVIIe SIÈCLE

POÈTES

PARIS
GAUME ET Cie, ÉDITEURS
3, RUE DE L'ABBAYE, 3

1879

HISTOIRE

DE LA

LITTÉRATURE FRANÇAISE

AU DIX-SEPTIÈME SIÈCLE

POËTES

IDÉE GÉNÉRALE DE LA POÉSIE FRANÇAISE AU DIX-SEPTIÈME SIÈCLE.

I

La poésie française, au dix-septième siècle, suivit d'abord le mouvement imprimé par le seizième. Il y eut même, sous Louis XIII et durant la première époque du règne de Louis XIV, une école qui continua simplement l'ère antérieure, et qui se fit un système de l'archaïsme dans la langue et dans les formes de la poésie.

Les anciens genres renouvelés obtinrent un moment de vogue extraordinaire. Témoin ces plaintes de Saint-Amant :

« Ha! je voy bien qu'en ce siecle malade
Pour plaire au goust il fault que la ballade,
Le chant royal et le gay triolet,
R'entrent en vogue et prosnent leur rolet.
Je connois bien qu'il fault que l'anagrame,
Et l'acrostiche, et l'echo qu'on reclame,
Et qui respond si bien au bout du vers,
Soient ramenez aux yeux de l'univers;
Qu'en suitte d'eux il convient que l'epistre,
Le lay pleurard, le virelay belistre,
L'enigme goffe et l'embleme pedant,
Sur nostre esprit reprennent ascendant;
Qu'il faut enfin que le diantre on revoye,
Que le rebus ses deux LL desploye,
Et qu'à son flanc le cocq-à-l'asne aussy
Ergottant tout, vole et rechante icy[1]. »

La Petarrade aux Rond. — Voir aussi Furetière, *Nouvelle allegorique, ou Histoire des troubles arrivez au royaume Eloquence.*

Les opposants à la nouvelle école poétique qui venait introduire une réforme radicale furent nombreux, bruyants, et parurent un moment se croire sûrs de la victoire. Au premier rang se distingua une femme, Mlle de Gournay, la fille adoptive de Montaigne. C'était une vraie savante. Non-seulement elle possédait à fond la littérature italienne, l'antiquité classique lui était familière, et elle en citait habituellement les plus rares comme les plus grands monuments. Passionnée des œuvres de Ronsard, de du Bellay, de Desportes, de Bertaut, de du Perron, ses maîtres, ses modèles, ses oracles en poésie, elle ne croyait pas qu'on pût faire mieux ni autrement qu'eux. Aussi les nouveautés des réformateurs la révoltaient-elles comme des énormités. Elle s'indigne de voir les *courtisans de l'aigrette et de la moustache relevée* imposer leurs caprices pour lois à la langue, et décider souverainement de ce qu'ils ignorent et de ce qu'ils ne sauraient comprendre :

« Quelle apparence y auroit-il, si les choses qu'on exprime en vers sont hors l'usage de la cour des aygrettes, recognue tres ignorante, que les mots à les exprimer n'en osassent estre aussi? Comment exprimerions-nous, en son langage, des choses qu'elle n'a jamais dictes, ny conceues, ny pensées, et des choses qu'elle peut à grand'peine comprendre quand nous les luy interpretons, si jamais elle les comprend?.... Mais, après tout, en quels périls ces poëtes *nouveaux* mettent-ils les moustaches de leurs sectaires par ce serment d'obedience qu'ils prestent aux loix et decisions des courtizans de ceste hierarchie? et combien de fois fauldra il qu'ils se les entre-plument, l'un pretendant que leur cour raffinée dit ce mot, l'autre le niant? l'un affirmant qu'un tel monsieur en uze, l'autre respliquant que cestuy-là n'est pas capable d'authoriser un mot. Alleguons un autre inconvenient de ceux qui reiglent leur ouvrage sur la maniere de parler de ceste cour des aygrettes : c'est qu'ils le verront mesprisé dès sa naissance de ces gens là mesmes qui, pour n'avoir pas de but certain, ne peuvent rien loüer ou blasmer uniformement ; et, pour fin, surané dans vingt mois au goust de l'autre partie..... [1] »

Elle trouve ridicule la sévérité minutieuse des critiques grammaticales des novateurs; elle se moque de la faiblesse de leurs inventions et de la trivialité de leur style. Cependant, que produisait-elle elle-même? Des médiocrités ennuyeuses, des fadaises vieillies, des rapetasseries poétiques dignes de tout le mépris dont les couvraient Malherbe, Racan, Desmarets. Elle se relevait un peu par quelques traductions en vers. A l'exemple de du Perron et de Bertaut, elle entreprit de rendre en français quelques parties de Virgile. Sa version a souvent du mouvement et quelquefois même de l'éclat. Elle réussit encore mieux dans ses versions de plusieurs psaumes et cantiques. Soutenue par la grandeur du texte saint, elle se montre par intervalles poëte inspirée. Mais que tout cela justifiait peu l'enthousiasme de ses

[1] *L'Ombre de la demoiselle de Gournay*, La défense de la poésie et du langage des poëtes.

partisans qui voyaient en elle « une Sirène française », une « dixième Muse » !

Une réputation aussi peu méritée ne pouvait se soutenir, et des attaques d'une telle injustice ne pouvaient être longtemps appuyées. Aussi Mlle de Gournay se vit-elle bientôt seule de son opinion. Elle n'aboutit guère qu'à faire maintenir certains mots nécessaires à la langue : *œillade*, *opportun*, qui déplaisaient aux courtisans; *ridicule*, qu'ils regardaient comme scolastique; *poitrine*, qui leur paraissait grossier ; *pétulance*, *sagacité*, *humiliation*, *immense*, *ardu*, *pourpré*, etc., dont l'adoption était fort combattue.

Voilà le plus clair de la gloire de la féconde et batailleuse Mlle de Gournay.

Tous ses efforts pour ramener à la tradition de l'époque antérieure furent donc complétement infructueux. Suivant la pensée de Ch. Nodier [1], le dix-septième siècle ne s'occupera pas plus du seizième que si la langue française avait été improvisée par Port-Royal dans la grammaire de Lancelot. Seuls à peu près, la Fontaine et Molière s'en souviendront pour y aller puiser des parcelles d'or dédaignées et ignorées de tout le monde.

II

Du milieu d'une multitude d'écrivains médiocres, qui méritent peu de nous arrêter [2], il s'éleva de vrais poëtes qui imposèrent à la langue et à la littérature leur forme et leur manière.

L'école de Ronsard et de Baïf, par le calque des compositions, par l'introduction et la fabrique des mots, s'était faite grecque en français. Elle avait voulu nous redonner la haute poésie d'Homère, de Pindare, de Sophocle. Avec l'école de Malherbe et de ses successeurs classiques, la littérature française se rapprocha davantage du caractère latin. Malherbe, Corneille, Boileau n'eurent que très-peu ou n'eurent pas du tout le sentiment grec. Le dix-septième siècle, si poli et si solennel, devait mieux comprendre la littérature latine que la littérature grecque, mieux sentir Virgile qu'Homère, mieux apprécier Cicéron que Démosthène.

La littérature classique a donc commencé avec Malherbe, avec Racan, avec Maynard, bientôt avec Corneille, que suivront les Boileau, les la Fontaine, les Racine, les Molière, les Quinault, tout ce

[1] *Des auteurs du XVIe siècle qu'il convient de réimprimer*, Bulletin du Bibliophile, I.

[2] Si l'on veut prendre une bonne et complète idée des plus remarquables morceaux de poésie française pendant les vingt premières années du dix-septième siècle, il faut lire deux forts volumes in-12, publiés en 1620, par J. Baudouin, sous ce titre : *Les Delices de la poësie françoise, ou Dernier Recueil des plus beaux vers de ce temps.*

groupe d'écrivains immortels qui, dans leurs meilleures œuvres, parurent obéir à une même inspiration.

Quels furent les caractères les plus distinctifs de leur style et de leur poésie? Disons-le en quelques mots avant d'étudier chaque auteur en particulier.

L'ambition de Malherbe et de ses disciples est d'exprimer les idées de tout le monde, de parler la langue des courtisans, même celle du peuple, et non le langage des érudits, enfin de ne rien dire qui ne puisse être entendu des dames dont ils désirent particulièrement le suffrage. Mais ils restreignent trop les limites de leur vocabulaire, et ils accoutument notre langue poétique à une délicatesse superbe qui constituera tout à la fois un de ses défauts et une de ses qualités. Leurs images sont modérées et justes, l'éclat de leur poésie est doux et égal; mais, dans la haute poésie, le vers est trop souvent drapé dans un manteau de périphrases, noyé dans un verbiage alambiqué qui, à la longue, fatigue et rebute.

Quant aux règles de la versification et de l'harmonie, elles deviennent d'une sévérité tyrannique. Aussi quelques-unes de ces règles établies par Malherbe furent-elles longtemps avant d'être adoptées universellement et définitivement. C'est ainsi qu'au milieu du dix-septième siècle on trouve encore l'*e* muet étouffé pour la mesure, ou comptant pour une syllabe après une voyelle, surtout dans les verbes.

Non moins que les versificateurs du seizième siècle, les grands poëtes du dix-septième imitent les anciens, mais ils les imitent très-différemment. Ils ne les étudient pas, ils ne les copient pas d'une manière pédantesque, comme avait fait le seizième siècle. Chez eux, l'imitation se change en inspiration, pas toujours cependant en inspiration suffisamment libre et spontanée. Trop souvent, dans leur passion de l'antique, ils préfèrent l'imitation des anciens à l'imitation directe de la nature. En même temps, ils sacrifient le naturel au goût conventionnel, raffiné, dédaigneux et exclusif d'une société fastueuse. Ils oublient que si la vraie poésie consiste dans l'imitation d'une nature choisie, il ne faut pas trop restreindre le champ de cette belle nature.

« Un seul genre de vie, a dit un critique sagace, intéresse au dix-septième siècle, la vie de salon; on n'en admet pas d'autre; on ne peint que celle-là, on efface, on transforme, on avilit, on déforme les êtres qui n'y peuvent entrer, l'enfant, la bête, l'homme du peuple, l'inspiré, le fou, le barbare; on finit par ne plus voir dans l'homme que l'homme bien élevé, capable de discourir et de causer, irréprochable observateur des convenances[1]. »

L'art du dix-septième siècle reflète souvent un certain beau de convention plutôt que le beau en soi. Il néglige bien des instincts se-

[1] TAINE, *La Fontaine*, 2e part., ch. II.

crets, bien des situations intimes de l'âme, bien des aspirations vers un monde autre que le monde terrestre.

Cependant sa tendance la plus constante c'est l'idéal, en cela bien différent de l'art de notre époque qui trop souvent se limite à n'être plus qu'une copie servile, réalisme infime qui remplace le caractère par le type, la passion par l'instinct, la poésie par la sensation.

L'art du dix-septième siècle nourrit toujours l'esprit comme il élève toujours l'âme. Les grands poëtes, tels que Corneille, Racine, Molière, rappellent le mot profond d'Aristote : « La poésie est quelque chose de plus philosophique et de plus sérieux que l'histoire. » Leurs ouvrages sont au premier rang de ceux qui feront éternellement l'éducation du genre humain. Car la force et la profondeur de la pensée les recommandent encore plus que les délicatesses de l'art et l'habileté à ménager, à varier, à nuancer les couleurs.

Avouons cependant, pour ne rien exagérer, que, dans certains genres, la littérature du dix-septième siècle, presque toujours belle de forme et riche de style, est trop souvent pauvre d'invention, banale de caractère, dénuée de naïveté et d'originalité. Chez les infimes elle est détestable.

Certes les grands poëtes du dix-septième siècle compteront toujours parmi les princes de l'esprit humain, et ils seront lus avec une égale admiration jusque dans les âges les plus reculés. Mais ce haut honneur ne sera fait qu'à un petit nombre de ceux qui ont cultivé la poésie à cette époque mémorable. Déjà une bonne partie des poésies de l'ère de Louis XIII et de Louis XIV ne sont lues qu'avec une curiosité bien émoussée et un intérêt bien refroidi, et un grand nombre de ceux qui eurent alors quelque renommée rebuteraient le lecteur le plus patient. Quel style que le leur, et quelles pensées ! Ce ne sont pas des poëtes, ce sont de lourds artisans de rimes. De fades lieux communs, de longues périphrases, d'obscures allusions, des circonlocutions et des épithètes souvent aussi creuses que sonores, — quand sonorité il y a, — remplacent le mot propre qu'ils n'osent aborder. C'est quelque chose d'indiciblement fastidieux et écœurant.

III

Nous avons dit comment les poëtes du dix-septième siècle s'appliquèrent à l'imitation des anciens. Mais d'autres imitations prévalurent pendant longtemps. Sous la régence d'Anne d'Autriche, la pompe espagnole s'impatronise chez les grands et chez leurs imitateurs. Et déjà, sous Henri IV, Antonio Perez avait importé en France le gongorisme, ou le *cultisme*, art singulier qui se distinguait par la nouveauté des mots ou de leur acception, par l'étrangeté et la dislocation de la phrase, par la hardiesse et la profusion des figures les plus incohérentes.

Tandis que le goût de la langue espagnole envahissait la cour, celui de l'italien se maintint dominant dans l'ancienne société de la Fronde,

et reprit une faveur nouvelle à l'arrivée à Paris du Napolitain espagnolisé Marini. Ce fameux cavalier, non moins habile qu'orgueilleux, non moins avide de gain que de renommée, devenait un des héros de l'hôtel de Rambouillet, et voyait ses madrigaux et ses concetti cités partout avec honneur et imités avec émulation.

IV

Mais voici s'ouvrir l'ère de Louis XIV, heureux et habile héritier de deux grands règnes. Cette ère marque l'époque la plus florissante de notre littérature. Cependant le goût du public français demeure vacillant et partagé entre le bon et le mauvais. Même après les plus purs chefs-d'œuvre des maîtres, toutes les sortes de recherches, d'affectations et de subtilités gardèrent encore des partisans nombreux. Comme preuve frappante de cette indécision des esprits cultivés, Walckenaër a cité un recueil de *Poésies chrétiennes et diverses*, formé par Loménie de Brienne et par quelques-uns des solitaires de Port-Royal, et publié sous le nom de la Fontaine qui y inséra une nouvelle paraphrase du psaume XVII, *Diligam te, Domine*, et écrivit l'épître dédicatoire au prince de Conti. Ainsi que l'a remarqué l'auteur des *Mémoires sur Mme de Sévigné*, « ce recueil renfermait un choix des poésies de tous les auteurs depuis Henri IV jusqu'aux plus récents, et semblait surtout calculé pour remettre en honneur les poëtes qui avaient fréquenté l'hôtel de Rambouillet, ou acquis, durant la fin du règne de Louis XIII et la minorité de Louis XIV, une grande célébrité. » Tel était le mélange des auteurs que Corneille, Racine et Boileau y coudoyaient Cassagne et l'abbé Cotin. Ajoutons que les ennemis de Despréaux demeurèrent jusque vers la fin du siècle assez influents et assez nombreux pour garder l'avantage à l'Académie française.

Mais en dépit de ce partage et de ces indécisions le triomphe du pur classique et du goût antique devait être complet.

A la fin du siècle se ralluma une nouvelle querelle inquiétante pour la cause qui avait remporté une si glorieuse victoire. C'est à l'école des anciens que s'étaient formés et perfectionnés nos plus grands écrivains. Quelques esprits superficiels ou paradoxaux s'avisèrent de prétendre que les disciples étaient de beaucoup supérieurs aux maîtres, que les modernes surpassaient de bien loin les anciens. Naturellement les modernes étaient mieux accueillis que les anciens dans le monde, et la société polie leur prodiguait les applaudissements[1]. Heureusement ceux qui auraient pu se sentir tentés, par vanité, de prendre parti contre les anciens, nos grands modernes, leurs glorieux émules, soutinrent hautement que la perfection de l'art était aux sources antiques, et que c'était là qu'il devait éternellement s'aller rajeunir et fortifier.

[1] Voir la lettre de Huet à Perrault.

Et c'est ainsi que l'alliance de l'esprit français et de l'esprit antique constitua l'éclatante supériorité de notre littérature. Cette supériorité fut bientôt reconnue par toute l'Europe qui s'empressa de se faire l'imitatrice de la France, non-seulement dans les lettres, mais aussi dans les arts. Qui ne sait que l'artiste hollandais qui a dessiné les planches de Dumont, le peintre des batailles et victoires du prince Eugène de Savoie, a dérobé, en grande partie, ses figures à Van der Meulen, le peintre des victoires de Louis XIV ? Qui ne sait auss qu'un des chants nationaux de l'Angleterre est un air fait par Lulli pour Louis XIV ?

V

N'est-il pas un peu étrange qu'alors même que la poésie française était la première poésie du monde, était lue dans l'univers entier, elle ait rencontré en France même une rivale? Et laquelle donc? La poésie latine.

Rivaliser avec les poëtes romains des beaux siècles de la latinité avait été l'une des ambitions favorites des écrivains du seizième siècle. Triste ambition qui, pour quelques pièces estimables, en avait produit des milliers de médiocres et de détestables. Et quel faux système ! Qu'est-ce que la poésie latine de la Renaissance? C'est un mélange bizarre d'idées chrétiennes et de traditions païennes, une sorte de contraste entre la pensée et les mots. L'élégance et la grâce peuvent-elles racheter des défauts aussi essentiels ? Cent auteurs n'en continuèrent pas moins à marcher dans ces voies infécondes, alors que les routes vers le Parnasse français avaient été si bien déblayées et si glorieusement agrandies. En plein dix-septième siècle le culte de la muse latine était encore très-fervent.

En mars 1660, alors que Boileau venait de composer sa première satire, le docte Chapelain écrivait à Huet, en le complimentant sur une ode ou sur une épître latine :

« C'est dommage que notre cour ne soit aussi fine dans la bonne latinité que celle d'Auguste, vous y tiendriez la place d'Horace, non-seulement pour le génie lyrique, mais encore pour l'épistolaire ! »

Plus tard encore, et à l'époque où les Corneille, les Molière, les Racine, les la Fontaine avaient produit ces chefs-d'œuvre comparables, sinon supérieurs, à tout ce que l'antiquité a produit de plus parfait, le jésuite Commire, dans une ode adressée à Santeuil, opposant les poëtes latins du règne de Louis XIV aux poëtes français de cette ère glorieuse, promettait l'immortalité aux poëtes latins, parce que, disait-il, chaque jour faisait changer de face au langage de la patrie, et que les agréments qu'on y goûte aujourd'hui le plus seraient dédaignés demain par le caprice de la mode, tandis que les grâces de la langue latine ne sauraient plus vieillir :

« Nescis ut patrio novam
Sermoni faciem quæcumque ferat dies ;
Nam quas nunc misere anxias
Scriptor quærere amat delicias, brevi
Usus, si volet, insolens
Spretas rejiciet non sine nausea.

. . . .

At certus latus honos,
Et vani haud metuens tædia sæculi,
Perstat gratia vatibus..... [1] »

L'incorruptible Despréaux n'épargna pas plus ce travers que les autres. En toute occasion il déclarait hautement qu'il faisait une médiocre estime des poëtes latins modernes, parce qu'il était persuadé qu'on ne saurait bien écrire que sa propre langue. Il avait fait ou projeté, sur la manie d'écrire en latin, une espèce de dialogue qu'il n'osa publier de peur de désobliger deux ou trois régents qui avaient traduit dans la langue d'Horace son ode sur la prise de Namur [2]. Une esquisse de ce dialogue a été imprimée dans ses œuvres, après sa mort.

A ce moment la cause des poëtes latins était déjà perdue. Car, dès la première partie du dix-huitième siècle, la poésie latine commença à être fort négligée, ce dont le P. Brumoy, avec beaucoup de bons esprits, s'affligeait profondément. Ce savant jésuite écrivit en 1722 ses *Pensées sur la décadence de la poésie latine*, où il signalait cette désertion de la muse romaine comme une calamité pour les lettres [3].

Saluons avec respect les Scaliger, les Grotius, les Petau, les Vanière, les Sanadon, les du Cerceau, et tous les autres poëtes latins plus ou moins estimables. Mais laissons-les pour nous occuper successivement des poëtes français qui se distinguèrent le plus dans les divers genres.

[1] Voir les *Mémoires de l'abbé de Marolles*, t. I, p. 336.
[2] *Lett. à Brossette*, 22 juillet, t. I, p. 30.
[3] Voir les *Mémoires de Trévoux*, mai 1722.

LA POÉSIE LYRIQUE

A l'origine de toutes les littératures on voit apparaître la poésie lyrique, consacrée, dès sa naissance, à la religion, à la morale, à la philosophie, et ainsi nommée parce que, chez les Grecs, elle était non-seulement chantée, mais souvent composée aux accords de la lyre; on voit fleurir l'ode, expression ardente et vive de tous les plus grands sentiments de l'âme humaine. Au début du dix-septième siècle le premier genre qui se perfectionne en France, c'est aussi la poésie lyrique, mais, comme au seizième, l'inspiration directe, primesautière, originale, est absente. Nous n'avons guère que l'ode factice. Nos poëtes lyriques veulent être lyriques plus qu'ils ne le sont réellement. Leur enthousiasme est voulu, et leur verve est presque toujours de la déclamation. Ils n'ont point et ne communiquent pas les puissantes émotions du sentiment. Ils ne montent pas leur lyre sur des tons bien variés, ils sont ennuyeux, et, pour suppléer à l'inspiration, ils ne savent rien de mieux que d'étaler un luxe de sentences morales et d'images dépouillées de poésie.

Cependant, au point de vue de l'art, ce genre est un de ceux qui recommandent le plus la poésie française, même au dix-septième siècle.

La poésie lyrique est celle qui, suivant la remarque de la Motte, a le plus de grâce dans notre langue, parce que ses rimes entrelacées ont une variété, un agrément et une harmonie que nos vers héroïques ne peuvent égaler [1].

Mais le vrai lyrisme n'apparaîtra que bien tardivement en France. Ce sera l'honneur de la poésie du dix-neuvième siècle.

[1] *Réflexions sur la critique.*

I

CHASSIGNET

— Né vers 1578, mort vers 1635. —

J.-B. Chassignet naquit à Besançon, de Jacques Chassignet et de Claudine de Salive, dans la seconde moitié du seizième siècle. Il fit ses études à Besançon, sous Antoine Huet, célèbre professeur, devint docteur en droit, puis conseiller et avocat fiscal au bailliage de Gray, dépendant des marches d'Autriche. Cette charge était d'un rapport modique, mais elle lui donnait de quoi vivre modestement. Il n'en demandait pas davantage. Libre des soucis matériels, il donna désormais tous ses loisirs à la culture de la poésie et à l'étude de l'Écriture sainte pour laquelle il avait toujours eu un vif attrait.

En 1594, à l'âge de seize ans, il publia le recueil intitulé : *Mépris de la vie et consolation contre la mort*. Il est composé de quatre cent trente-quatre sonnets et de plusieurs odes, épîtres et élégies morales et chrétiennes. La plupart de ces courts poëmes ou discours sont écrits en vers héroïques, et quelques-uns en petits vers. En voici les principaux titres :

Discours sur l'inconstance des hommes, qui dans leurs misères ne manquent jamais d'appeler la mort à leur secours, et cependant tremblent de peur dès qu'elle se montre.

Discours sur la folie des hommes qui, accablés de tant de misères, depuis la chute et la punition d'Adam, craignent tant de se mettre en liberté par une heureuse délivrance de la servitude de ce corps.

Discours de la misère de l'homme, et fragilité de la vie humaine.

Développement de cette pensée de Platon, que la philosophie en laquelle l'homme se doit principalement exercer, vivant en ce monde, est la méditation de la mort.

Imitation d'un discours de Lipsius sur les changements et les vicissitudes qui atteignent toutes les choses humaines, et jusqu'aux plus grandes monarchies.

Discours sur l'admirable providence de Dieu en la création et disposition de ce grand univers, et sur la témérité de l'homme qui seul ne veut ployer sous les lois divines.

Le dernier discours a pour sujet le dernier jugement. C'est un vrai poëme, plein d'élévation, d'images bibliques et de chrétienne mélancolie.

On rencontre de plus, de distance en distance, diverses prières à Dieu, et plusieurs syndérèses, c'est-à-dire expressions de repentir et de remords. Ainsi le *Mépris de la vie et consolation contre la mort* n'est pas seulement une remarquable œuvre de poésie, c'est encore, et essentiellement, un livre de piété et de philosophie chrétienne.

Chassignet était naturellement enclin à la pensée de la mort. Il nous dit lui-même que dans la saison la plus licencieuse de son âge, parmi

les dames et les jeux, quand on le croyait tout occupé d'amour ou de sentiments de jalousie, il n'entretenait son esprit que des imaginations de la mort. Cette disposition fut augmentée par les difficultés de sa vie et par le spectacle des malheurs publics. La vue des guerres civiles qui couvraient la France de meurtres, de pillages et de toutes les horreurs imaginables, lui inspira le dessein d'entretenir ses contemporains de la mort, et de leur « montrer l'infirmité et misère de notre condition ».

« Homme jouet des vents, fait de terre et de cendre,
La butte de tous maus, si te faut-il apprendre
A mourir tost ou tard, et pour mieux accourir
Une fois à la mort, en toy mesme mourir
Mille fois tous les jours [1]. »

Dans ce lugubre poëme la même pensée de la mort est tournée et retournée de cent façons. On y rencontre certainement quelques traits heureux, un art assez savant, une harmonie délicate; mais le lecteur sent vite la fatigue et l'insipidité de la monotonie, et ne saurait aller jusqu'au bout sans s'y reprendre bien des fois. C'est bien là l'œuvre d'un homme qui vécut et mourut toujours pauvre, malade, triste et mélancolique.

Voici l'un des meilleurs de ces nombreux sonnets sur le mépris de la vie :

« Quel est le louager [2] si mal fait de cervelle,
Qui, dedans un logis ruineux et cassé
D'une prochaine cheute à tout coup menacé,
Librement, ne choisisse une maison nouvelle?

Habitans de ce corps si caducq' et si fresle,
De tant de maladie [3] à toute heure harassé,
De tant d'emotions rompu et fracassé,
Qui sans aucun respit jour et nuit le bourrelle,

Nous aimons mieus y vivre en regret et frayeur,
Que passer par la mort dans le quartier plus seur
Du grand palais de Dieu éternel et durable.

Tel est le naturel du podagre goutteus,
Qui mieus aime languir triste et solliciteus
Que guarir par la mort sa douleur incurable. »

Ces poésies graves et sombres contrastaient beaucoup avec les poésies amoureuses et voluptueuses de sa jeunesse. Aussi prévoyait-il que le lecteur pourrait se demander en les lisant :

« Est-ce ce Chassignet, jadis tant amoureux,
Jadis tant adonné au monde malheureux,
Qui en funebres vers si tristement souspire?

[1] *Mespris de la vie*, Disc. à M. de Varamb.
[2] Locataire.
[3] Pour *maladies*.

Quels sont ces vers amoureux? Ils furent sans doute adressés à quelque idole secrètement adorée et ne reçurent pas d'autre publicité. Et d'ailleurs, il ne faut pas oublier que c'est aussi fort jeune que Chassignet méprise la vie et veut apprendre aux autres à la mépriser comme lui.

En 1601, il publia à Besançon les *Paraphrases en vers françois sur les douze petits prophetes du vieil Testament*; et, en 1613, à Lyon, les *Paraphrases sur les cent cinquante psalmes de David.* On ne peut refuser à l'auteur de ces deux ouvrages (qui ont les mêmes qualités et les mêmes défauts que le précédent), de la verve, de l'abondance, de l'harmonie et un certain art dans la disposition des mots et dans la coupe des périodes. Oui, tel de ses psaumes, — eu égard au temps, — est vraiment beau d'un bout à l'autre. Nous indiquerons, entre autres, le psaume LXIV :

« Qui peut donc estre à toy comparable en puissance,
O grand Dieu qui nourris la rapineuse engeance
Des oiseaux ramageux,
Qui raffermis les monts contre la violence
Et des foudres grondans et des vents orageux? »

et la *Paraphrase* du psaume XLI :

« Le cerf au pied venteux, que les veneurs accors
Et à cris et à cors,
Levent dedans son fort, surprennent en son giste,
Qu'une meute de chiens court et chasse, tandis
Qu'il repaire au gaignage, ou court au viandis
D'un pied leger et viste,

N'aspire point si fort à la fraischeur de l'eau
D'un clair-coulant ruisseau,
Qui se joüe aux frisons des replis de son onde,
Quand dreduict sur le poinct de rendre les abbois,
Il émeute du flanc haletant et pantois
Une haleine profonde :

Que mon âme courüe icy des ennemis,
Là de mes faux amis,
Atteinte de langueur, sanglotante de peine,
Recerche avidement de tes sainctes faveurs
Le ruisseau distillant mille doulces faveurs,
Pour y reprendre haleine. »

Malheureusement, la plus grande partie de ce travail des *Paraphrases* est pour ainsi dire informe. Les vers y sont fort inégaux et souvent très-négligés, et il faut beaucoup de bonne volonté pour trouver, avec un critique, que ce lyrique fait penser au Racine des chœurs d'*Esther* et d'*Athalie* en même temps qu'au Jean Baptiste Rousseau des *Odes*. Dans l'Épître au lecteur, il se vante d'avoir achevé cette œuvre en quatre ou cinq mois tout au plus. Cette rapidité ne se sent que trop à la lecture.

Dans son dernier recueil, cependant, la diction de Chassignet est plus pure, la versification plus ferme et plus coulante; mais pour le goût, c'est toujours un disciple attardé de la vieille école: le poëte franc-comtois s'éloigne complétement de Malherbe auquel il n'a rien emprunté et qui, du reste, n'aurait pu avoir de l'influence sur lui que pour la composition de son troisième recueil, celui de 1613.

Les seuls ouvrages que Chassignet paraît avoir consultés sont les explications, les gloses et les commentaires des Pères de l'Église et des Septante, car on ne rencontre dans ses vers nulle réminiscence classique ou païenne. C'est un des poëtes de la fin du seizième siècle et du commencement du dix-septième qui offrent le plus de mots désusités et factices. On reconnaît en lui le provincial qui n'a jamais quitté sa petite ville et n'a nullement frayé avec la société polie de son temps. Aussi abonde-t-il en expressions, en locutions et en tours bizarres et de mauvais goût.

Exemple :

« Tandis que mon esprit, louche en ses jugemens,
Va recerchant ainsi de ces evenemens
Le motif et la cause,
Du tenebreux chaos le noir aveuglement,
Qui *poche la clairté de mon entendement*,
A ma peine s'oppose[1]. »

Il prend même quelquefois des licences si extraordinaires que Ronsard et ses disciples ne se les seraient certainement pas permises, comme dans ce vers :

« *Tu* nous *paye* à credit, et ne nous prends à *cr'ance*[2]. »

où *cr'ance* est mis pour *créance!*

Son désir d'approprier les psaumes aux temps modernes conduit Chassignet jusqu'à l'anachronisme le plus étrange. C'est ainsi qu'on lit dans son argument du psaume CXXXII :

« Ecce quam bonum et quam jucundum habitare fratres in unum ! »

David recommande la concorde aux chrétiens, exhorte les chrétiens à l'observance d'icelle, etc.

Chassignet avait annoncé une paraphrase des *Livres de Job*. Déjà miné par la tristesse et par la maladie, la mort ne lui laissa pas le temps d'achever cette dernière œuvre: il n'en parut rien.

La date de sa mort, comme celle de sa naissance, n'est pas indiquée sûrement; Grappin, dans son *Histoire du comté de Bourgogne*, la place à l'année 1635.

[1] Ps. LXXII.

[2] *Mépris de la vie*, CCLV.

II

MALHERBE

— 1555-1628 —

Avec Malherbe l'histoire de la langue française et de la poésie lyrique enregistre une date nouvelle et ineffaçable. Réformateur et initiateur tout ensemble, Malherbe opère une révolution littéraire, en faisant « le premier en France sentir dans les vers une juste cadence, » en « enseignant le pouvoir d'un mot mis à sa place », et en « réduisant, — un peu tyranniquement, il le faut dire, — la Muse aux règles du devoir. » Il a même fait plus que n'a dit Boileau ; car il fut législateur et maître en prose aussi bien qu'en vers.

I

François de Malherbe naquit à Caen, en 1555, d'un père d'ancienne souche que l'infortune avait fait descendre de la noblesse d'épée à la noblesse de robe. Simple conseiller au présidial de Caen, il n'en était pas moins issu, à ce qu'il prétendait, de l'illustre maison de Malherbe Saint-Aignan ; cette prétention, du reste, obtint dans la suite la sanction du chef de l'État.

François, sous la conduite d'un précepteur particulier, reçut la haute éducation du gentilhomme. Il étudia successivement à Caen, à Paris, et dans les universités de Bâle et de Heidelberg dont le savant rhéteur Jean Roussel occupait alors la chaire. Son éducation achevée, il ressaisit l'épée de ses ancêtres et s'engagea dans la carrière des armes. Il avait dix-sept ans et il venait de perdre son père.

En 1581, il épousa en Provence, où il avait passé avec le grand Henri d'Angoulême, son protecteur, mademoiselle de Corriolis, ou Coriolis, issue d'une des familles les plus nobles et les plus considérables du midi de la France.

Bientôt après, en 1586, Malherbe, qui avait porté quelque temps les armes et dirigé même plusieurs expéditions, se trouva tout à coup privé de son haut protecteur qui fut tué à Aix par Alto-Viti. Ce malheur et le goût secret qu'il avait déjà pour la poésie le détachèrent de la vie des camps, et il quitta Mars pour Apollon. Ses premières armes sous ces nouvelles enseignes n'eurent rien de brillant et ce n'est pas sans raison que Tallemant a qualifié de *détestables* les premiers vers de

Malherbe, recueillis et publiés sous le titre de *Bouquet de fleurs à Sénèque.*

Dans ses premières compositions, il s'était traîné pour ainsi dire dans les vieux errements, et son génie, pris et embarrassé dans ce buisson, n'avait pu s'en dégager. De là, ces vers *détestables* qui ne font guère pressentir un réformateur.

Une de ces pièces que plus tard le poëte appela les avortons de sa jeunesse et qu'il désavoua franchement, fut celle qu'il dédia à Henri III, sous ce titre : *les Larmes de saint Pierre,* et qui fut, dit-on, son premier essai en poésie. Dans cette imitation du poëte italien Tansillo, s'étalent, d'un bout à l'autre, l'enflure, la mignardise et le mauvais goût.

Cependant ce petit poëme, souvent si pitoyable par le ridicule des idées, est généralement remarquable par le choix de l'expression, par l'exactitude et la richesse de la versification, et par une harmonie toute musicale. Il dit en parlant de l'Aurore :

« Et d'un voile tissu de vapeur et d'orage
Couvrant ses cheveux d'or, etc. »

Il n'y a pas lieu d'insister sur ces faibles essais, et il n'en a été question ici que pour mémoire.

II

Une occasion favorable mit bientôt en lumière le talent de Malherbe. Le cardinal du Perron vit et goûta quelques pièces du nouveau poëte. Aussitôt il parla de Malherbe à Henri IV, comme d'un homme « qui avait porté la poésie française à un si haut point que « personne n'en pourrait jamais approcher. » Aussi, quand le poëte, trois ou quatre ans plus tard, se présenta à la cour, le roi le fit mander par M. des Yvetaux et lui ordonna de faire des vers sur son prochain voyage en Limousin. C'est à cette circonstance qu'est due la fameuse pièce :

« O Dieu dont les bontés de nos larmes touchées. »

Quand le roi la lut à son retour, il ordonna à M. de Bellegarde de donner sa maison au poëte jusqu'à ce qu'il l'eût fait porter sur l'état de ses pensionnaires. Les succès se suivirent dès lors presque sans interruption. En 1596, Marseille, en révolte contre la France depuis cinq ans, venait d'être ramenée à l'obéissance par le duc de Guise ; Malherbe s'inspire aussitôt de cet événement et adresse au roi l'ode restée célèbre :

« Enfin après tant d'années
Voici l'heureuse saison,
Où nos misères bornées
Vont avoir leur guérison, etc. »

Toute l'ode est d'un élan et d'un mouvement admirables ; c'est un véritable chant d'allégresse et de triomphe.

Mais la pièce qui révéla décidément Malherbe comme un poëte hors ligne, ce fut l'ode qu'il présenta à Aix, en 1600, à la jeune reine Marie de Médicis qui venait en France prendre possession du trône. Malgré bien des banalités fastidieuses et des exagérations touchant au ridicule, la forme en est brillante et marque déjà l'ère nouvelle qui s'ouvrait pour la poésie française. La pièce au duc de Bellegarde sera éternellement citée pour cette belle prosopopée :

« Reviens la voir, grande âme.
Quelque soir, en sa chambre apparais devant elle,
Non le sang en la bouche et le visage blanc,
Comme tu demeuras sous l'atteinte mortelle
Qui te perça le flanc :
Viens-y tel que tu fus quand, aux monts de Savoie,
Hymen en robe d'or te la vint amener,
Ou tel qu'à Saint-Denis, entre nos cris de joie,
Tu la fis couronner. »

La mémoire des hommes ne saurait non plus perdre le souvenir de quelques magnifiques poussées de vers, tels que ces quatre stances qu'il a imitées en homme de génie du psaume CXLV :

N'espérons plus, mon âme, aux promesses du monde :
Sa lumière est un verre, et sa faveur une onde
Que toujours quelque vent empêche de calmer :
Quittons ces vanités, lassons-nous de les suivre,
C'est Dieu qui nous fait vivre,
C'est Dieu qu'il faut aimer.

En vain, pour satisfaire à nos lâches envies,
Nous passons près des rois tout le temps de nos vies
A souffrir des mépris, à ployer les genoux;
Ce qu'ils peuvent n'est rien, ils sont ce que nous sommes,
Véritablement hommes,
Et meurent comme nous.

Ont-ils rendu l'esprit ? ce n'est plus que poussière
Que cette majesté si pompeuse et si fière
Dont l'éclat orgueilleux étonnait l'univers :
Et dans ces grands tombeaux où leurs âmes hautaines
Font encore les vaines,
Ils sont rongés des vers.

Là se perdent les noms de maîtres de la terre,
D'arbitres de la paix, de foudres de la guerre :
Comme ils n'ont plus de sceptre, ils n'ont plus de flatteurs,
Et tombent avec eux d'une chute commune

Tous ceux que leur fortune
Faisait leurs serviteurs.

Parmi les meilleurs et les plus frappants exemples de la grande poésie chez Malherbe, on peut encore citer la traduction de deux autres psaumes de David : le psaume VIII, *Domine, Dominus noster*, et le psaume CXXVIII, *Sæpe expugnaverunt me.*

III

Malherbe, comme la plupart des *beaux esprits rentés*, paya l'avilissant tribut de la flatterie aux souverains qu'il servit. Il alla même plus loin que tout autre dans cette voie funeste, car c'est descendre jusqu'à la bassesse que d'applaudir aux actions coupables et immorales des princes. On le vit célébrer les volages amours de Henri IV, l'approuver même dans sa poursuite ridicule et adultère de la princesse de Condé et lui annoncer son triomphe sur toutes les résistances :

« N'en doute point, quoi qu'il advienne,
La belle *Orante* sera tienne ;
C'est chose qui ne peut faillir.
Le temps adoucira les choses,
Et tous deux vous aurez des roses
Plus que vous n'en sauriez cueillir. »

Plus tard, c'est de Louis XIII qu'il ose dire, à propos de son entrée à Aix :

« *Grand* fils du *grand* Henri, *grand* chef-d'œuvre des cieux, etc. »

Boileau, un demi-siècle plus tard, écrivait bien, il est vrai :

« Grand roi, cesse de vaincre, ou je cesse d'écrire ; »

mais Boileau eut pour excuse la gloire et la grandeur réelles de Louis XIV.

Poëte au tempérament officiel, comme l'appelle un de ses biographes, et toujours à genoux devant l'astre régnant, Malherbe ne mesure pas plus ses flatteries qu'il ne veut qu'on lui mesure les titres et les pensions ; mais il paraît qu'il eut à décompter, sur ce point, avec le roi gascon et avec son fils, qui le payèrent plutôt en promesses dorées qu'en monnaie d'or.

IV

Un homme d'une âme si intéressée ne pouvait posséder un cœur bien tendre. Hélas ! toutes ses œuvres se ressentent de ce manque de chaleur. Bien rarement, sur le lit de ce torrent desséché, vient couler l'abondance des eaux vraiment poétiques ; aucune larme dans les yeux de ce poëte parlant de douleur et de mort : qu'on se rappelle

l'ode à Duperrier. Son style n'est ni chaud, ni brillant, ni frais, et même dans ses chants les plus relevés il est dépourvu de tout enthousiasme. « Malherbe dans ses furies marche à pas trop concertés, » a dit Despréaux, et Maucroix l'accuse carrément de manquer de douceur et de tendresse [1].

Toute la sensibilité de Malherbe est dans sa tête; cependant par moments le cœur semble battre en lui. Il est des instants où l'on dirait que les sources de la tendresse vont s'ouvrir ; malheureusement elles étaient épuisées, taries dès les premières gouttes.

Dans une de ses chansons, on rencontre cette tendre et jolie image qui étonne chez un écrivain ordinairement si sec :

« L'air est plein d'une haleine de rose. »

Une strophe sur ses promenades avec un ami aux bords de l'Orne est pleine de fraîcheur et de pittoresque :

« L'Orne, comme autrefois, nous reverroit encore,
Ravis de ces pensers que le vulgaire ignore,
Égarer à l'écart nos pas et nos discours ;
Et, couchés sur les fleurs, comme étoiles semées,
Rendre en si doux ébats les heures consumées,
Que les soleils nous seroient courts. »

C'est là peut-être tout ce que la nature a arraché à la verve du poëte.

Mais, pour un ou deux traits de chaleur et de sensibilité, que de passages trahissant la froideur et la dureté habituelles à ce tempérament !

Qui pourrait voir une consolation dans ces trois vers à Mlle de L. :

« Donne un peu de relâche au deuil qui t'a surpris ;
Ne t'oppose jamais aux droits de la nature,
Et pour l'amour d'un corps ne mets point tes esprits
Dedans la sépulture. »

Qui pourrait trouver l'ombre d'un sentiment généreux dans l'épitaphe de M. d'Ys :

« Ici-dessous gît monsieur d'Ys :
Plût à Dieu qu'ils y fussent dix ! »

Et dans ces dix qu'il voudrait voir enterrer, il comprend ses tantes, son frère, ses trois sœurs, et jusqu'à son père et sa mère. Si, comme on l'a dit, c'est là tout simplement un jeu d'esprit, il faut avouer qu'il est bien misérable.

Malherbe réussit mieux dans les appels à la rigueur que dans la

1 Lettre LXXXIV au P... de la C. de G., 30 mars 1604.

peinture des sentiments doux. Voici en quels termes il excite le Roi à aller se venger des Rochelois révoltés :

> « Marche, va les détruire, éteins-en la semence,
> Et suis jusqu'à leur fin ton courroux généreux,
> Sans jamais écouter ni pitié ni clémence
> Qui te parle pour eux. »

Jugé par ses œuvres seulement, Malherbe peut susciter des opinions bien opposées et ouvrir matière à controverse. A ceux qui, de l'ensemble de ses compositions, ne concluraient pas, comme nous, à un cœur sec et dur, nous opposerions Malherbe lui-même. Dans une lettre à Racan, il parle de ses anciennes amours ; et l'on va voir comment il a ressenti, même dans sa jeunesse, le plus doux des sentiments humains. C'est Malherbe peint par lui-même, au moral :

> « Je ne saurois nier que, lorsque j'étois jeune, je n'aie eu les chaleurs de foie qu'ont les jeunes gens ; mais ce n'a jamais été jusques à pouvoir aimer une femme qui ne me rendît la pareille. Quand quelqu'une m'avoit donné dans la vue, je m'en allois à elle. Si elle m'attendoit, à la bonne heure. Si elle se reculoit, je la suivois cinq ou six pas, et quelquefois dix ou douze, selon l'opinion que j'avois de son mérite. Si elle continuoit de fuir, quelque mérite qu'elle eût, je la laissois aller, et tout aussitôt, le dépit prenant chez moi la place que l'amour y avoit tenue, ce que j'avois trouvé en elle de plus louable, c'étoit où je trouvois le plus à redire. Son teint, quelque naturel qu'il fût, me sembloit un masque de blanc et de rouge, ses discours, une pure coquetterie ; et, généralement, avec une haine accommodée à mes sentiments, je démentois tout ce que l'affection s'étoit efforcée de me persuader en sa faveur. »

Ame froide, génie tout négatif, il n'eut guère d'enthousiasme que contre les méchants vers.

V

Il nous reste maintenant à dire les affinités littéraires de Malherbe, à faire connaître le caractère de ses réformes, ses nouvelles règles de prosodie et ses procédés d'harmonie dans la versification.

Doué d'un jugement sûr et profond, il comprit d'abord que le génie de notre langue était éminemment analytique, que nos expressions devaient suivre fidèlement l'ordre de la génération de nos idées, et que toutes ces transpositions forcées, ces constructions insolites que Ronsard avait mises à la mode ne convenaient point à un peuple dont l'esprit se distingue surtout par la justesse et la clarté dans toutes ses opérations. C'est ainsi qu'il trouva le principe générateur, la grande loi d'harmonie universelle qui présida à la création et au développement de notre langue.

L'objet qu'il se proposa avant tout et qu'il remplit le mieux, fut d'épurer la langue. Plein d'amour pour le vieux fonds de notre

langue, il rejeta impitoyablement les mots fabriqués au moyen d'emprunts faits au grec et au latin, ou d'alliances forcées de mots français réunis ensemble. Il proscrivit non moins sévèrement ces termes de province que du Bellay et Ronsard recommandaient tant, ces mots empruntés au patois gascon que la cour de Henri IV avait mis en vogue; enfin il attaqua résolûment et sans exception toutes ces expressions et ces tournures locales qu'apportaient à la cour les représentants des diverses provinces du royaume groupés à Paris.

Esprit tout français, Malherbe avait cependant d'étroites affinités avec le génie antique, mais avec le génie latin infiniment plus qu'avec le génie grec. Il préférait de beaucoup les poëtes latins aux grecs, tant exaltés par la Pléiade. Il ne trouvait que du galimatias chez Pindare. Parmi les latins, Stace, poëte ampoulé de la décadence, était son auteur favori. Après lui, Sénèque le Tragique, Horace, Juvénal, Martial et Ovide se partageaient ses préférences. Il se nourrissait assidûment de la lecture de ces auteurs pour en enrichir son propre fonds, sans cependant leur emprunter beaucoup dans ses écrits : il tenait bien plus à les égaler qu'à les imiter. Ses comparaisons, ses figures sont originales et bien de lui, à l'exception peut-être de sa belle imitation d'Horace dans l'ode à Duperrier :

« Le pauvre en sa cabane, etc. »

Il aurait voulu que la poésie française eût toute l'exactitude et toute la sévérité de la poésie latine. Il est sans pitié pour les aisances et les licences séculaires de nos vieux poëtes. Il condamne sans exception les hiatus [1], c'est-à-dire les rencontres de voyelles où l'élision n'a pas lieu, les enjambements d'un vers sur un autre; les mauvaises césures ou faux repos à l'hémistiche; les rimes défectueuses; la rime ou consonnance de l'hémistiche avec la fin du vers et de la fin d'un vers avec l'hémistiche du précédent; les inversions ou transpositions dures et forcées; la cacophonie, c'est-à-dire l'union de sons qui s'allient mal ensemble; les mêmes sons trop voisins les uns des autres, et surtout les suites de syllabes commençant par la même consonne; les lettres retranchées à quelques mots, et l'augmentation de syllabes faite à d'autres; les chevilles, et diverses négligences; enfin, pour donner au style une clarté plus grande, il établit la nécessité des articles et des pronoms.

En tout cela, Malherbe a raison; — si ce n'est peut-être qu'il fut trop absolu à proscrire la rencontre des voyelles, et trop exigeant sur l'article et sur le pronom; — mais il va si loin dans ses autres prohibitions, il établit des règles générales d'une étroitesse si tyrannique, que

[1] Nous croyons que ses œuvres n'en présentent qu'un seul, celui-ci : « l'âme *lui est* transmise, » dans l'ode qu'il composa peu de temps avant sa mort.

l'art de rimer descend à l'art d'assembler un certain nombre de mots dans un ordre tout de convention : un vrai jeu de patience.

Il défend de rimer les mots qui ont quelque ressemblance entre eux, comme *montagne* avec *campagne*. Il ne veut pas non plus que l'on rime les dérivés, comme *admettre*, *commettre*, *remettre* et autres de même nature, qui tous dérivent de *mettre*. Il ne peut souffrir pareillement que l'on rime les noms propres les uns avec les autres, comme *Thessalie* et *Italie*, *Castille* et *Bastille*; et, sur la fin, il devient si rigide, qu'il ne tolère pas qu'on fasse rimer un mot avec un autre mot qui ait le moindre rapport avec lui : « Parce que, disait-il, on trouve de plus beaux vers en « rapprochant des mots éloignés qu'en joignant ceux qui n'ont quasi « qu'une même signification. » Selon lui, une étude digne d'un poëte est de s'appliquer à chercher des rimes rares et sublimes, parce qu'il est persuadé qu'elles conduisent à de nouvelles pensées. « Rien ne sent « davantage son grand poëte, disait-il, que de tenter des rimes « difficiles [1]. »

Quant aux rhythmes lyriques, le réformateur Malherbe n'innova rien. Il emprunta à Ronsard et aux autres poëtes de la Pléiade toutes les formes de strophes que son autorité a consacrées.

VI

Le sévère et rigide Malherbe, l'écrivain qu'une faute de goût, qu'une incorrection chez les autres trouvait toujours sans indulgence, a lui-même bien des fautes de ce genre à se reprocher. Une foule d'expressions triviales lui sont échappées. Dans un de ses plus beaux ouvrages, il nous représente le Pô qui *tient baissé le menton*, et il proteste un peu plus loin que

« Sous Henri c'est *n'y voir goutte*
Que de révoquer en doute
Le salut des fleurs de lis. »

L'ode célèbre à Marie de Médicis (1600) présente un étrange entassement de mauvais goût et de galimatias :

« Si *vos yeux sont toute sa braise*,
Et vous la fin de tous ses vœux,

[1] « Malherbe, dit Ménage (*Observ.*, p. 156), affectait les rimes neuves, je veux dire les rimes de mots extraordinaires, comme *turban*, *Liban*, *Memphis*, *Escurial*, *Pléiade*, *Atrides*, *Chiron*, *Pise*, *Eridan*, *Ilion*, *Tyr*, *Palestine*, *Égée*, et autres semblables.

« Je remarquerai, au sujet de *turban*, de *Memphis* et de *morné*, ajoute l'auteur des *Observations sur la langue française*, que Théophile se moque assez plaisamment, en quelque endroit de ses poésies, de certains poëtes de son temps qui croyaient avoir assez bien imité Malherbe quand ils l'avaient imité par ses rimes. »

Peut-il pas languir à son aise
En la prison de vos cheveux,
Et commettre aux dures corvées
Toutes ces âmes relevées
Que, d'un conseil ambitieux,
La faim de gloire persuade
D'aller, sur les pas d'Encelade,
Porter des échelles aux cieux? »

Quelle hyperbole outrée et plus que Ronsardine dans cette comparaison appliquée à la même reine pleurant la mort de Henri IV :

« L'image de ses pleurs dont la source féconde
Jamais depuis sa mort ses vaisseaux n'a taris,
C'est la Seine en fureur qui déborde son onde
Sur les quais de Paris. »

Les plus belles pièces de Malherbe, celles qui paraissent les mieux travaillées, ne sont pas toujours exemptes d'incorrections. On y pourrait signaler bien des fautes de goût et de style. L'Académie en a relevé un grand nombre dans les *Stances pour le Roi allant en Limousin*, qu'elle employa plus de trois mois à examiner. Le titre le plus incontestable de Malherbe n'en est pas moins le soin curieux de la langue et la pureté élégante et harmonieuse du style.

VII

Peu d'invention dans la forme ni dans les idées, et encore moins de facilité à écrire : tout ce qu'il a fait de vraiment bon et de durable pourrait se lire en moins d'une demi-heure, et ses plus belles odes sont trop longues de moitié. Avec ces qualités négatives être devenu et resté un grand poëte, un « prince de notre poésie lyrique [1] », voilà de quoi étonner. Où se trouve donc le secret de cette incontestable gloire? Il n'est possible de le rencontrer que dans les défauts mêmes de l'écrivain; mais défauts vaincus par une volonté de fer qui a juré de triompher, et par une opiniâtreté de travail qui veut porter son fruit quand même. Qu'importe à la postérité que Malherbe ait mis sept ans à composer telle ou telle ode, ou qu'il ait employé une demi-rame de papier à tourner et retourner une seule stance? Ces accusations de ses contemporains frisent de bien près l'envie et font sourire les lecteurs de Malherbe qui savourent les beautés de ces odes et de ces stances si longuement et si péniblement élaborées! Quant à nous, nous croyons pouvoir affirmer que c'est du travail continuel sur ses vers que sont sortis et la nouvelle clarté du style, et les perfectionnements du langage, et les progrès de la versification, et la parfaite harmonie du rhythme qu'on remarque pour la première fois chez un poëte français. Oui, c'est de cette obstination à limer une

[1] Ménage, *Observ. sur la langue française*, 2e partie, chap. XXI.

ode pendant sept ans et à noircir des rames de papier au perfectionnement d'une stance que provint, peut-être même à l'insu de Malherbe, la gloire exceptionnelle qui s'attacha tout aussitôt à son œuvre, noble produit d'un travail patient, intelligent et acharné. *Labor improbus omnia vincit.*

VIII

Malherbe avait de sa supériorité une très-haute idée, une idée poussée jusqu'à l'orgueil le plus profond. Il est vrai qu'il ne conçut tant de superbe que lorsque ses œuvres l'eurent en quelque sorte justifiée, qu'il eut conscience d'être enfin le créateur de la poésie rigoureusement régulière et de la langue d'apparat.

C'est alors seulement qu'il ose écrire :

« Les ouvrages communs vivent quelques années,
Ce que Malherbe écrit dure éternellement. »

S'il s'agit de louer dignement un monarque, il ne reconnaît guère qu'à trois ou quatre poëtes le talent de le faire :

« Trois ou quatre seulement,
Au nombre desquels on me range,
Peuvent donner une louange
Qui demeure éternellement. »

Et parmi ces trois ou quatre, il est évidemment le premier, l'incomparable. Il n'a pas, il ne peut avoir un rival sérieux, lui dont les vers « opèrent des merveilles qui valent bien les merveilles attribuées à Amphion. »

Croit-on que ce ne soit là qu'un écart du langage poétique ? Nullement. Ce qu'il a dit de lui en vers, il le redit expressément et avec plus de sans-gêne en prose :

« Il ne se trouvera que trop de gens, écrit-il à Balzac, qui, n'ayant point de marque pour se faire connoître, voudroient avoir celle d'être nos ennemis ; gardons-nous bien de leur donner ce contentement. Écrive contre moi qui voudra ; si les colporteurs du Pont-Neuf n'ont rien à vendre que les réponses que je ferai, ils peuvent bien prendre les crochets ou se résoudre à mourir de faim. On pensera peut-être que je craigne les antagonistes ; non fait : je me moque d'eux, et n'en excepte pas un, depuis le cèdre jusqu'à l'hysope. »

Il place son jugement sur sa propre personne au-dessus de la critique, au-dessus de l'opinion même du public : « Le mépris que le public aura fait de mon ouvrage, je le ferai de son jugement. »

Et que dire de cette réplique à la princesse de Conti qui s'offrait à lui montrer les plus beaux vers du monde et qu'il n'avait point vus ? « Pardonnez-moi, madame, je les ai vus ; car, s'ils sont les plus beau

du monde, il faut nécessairement que ce soit moi qui les aie faits. »

Une déclaration qui touche de si près à l'outrecuidance nous laisse bien le droit de chercher des nuages dans un ciel que le poëte s'était fait si inaccessible et si pur.

Mais, malgré tout, ces explosions de l'orgueil de Malherbe ne sont que les affirmations publiques d'un homme qui se croit un génie incomparable et pense avoir accompli une œuvre sans pareille. Dans l'intimité, disons-le à l'honneur de son bon sens, il parlait avec plus de modestie et ne surfaisait plus autant les productions de ses disciples et les siennes propres. Il répétait souvent à Racan :

« Voyez-vous, monsieur? si nos vers vivent après nous, toute la gloire que nous en pouvons espérer est qu'on dise que nous avons été deux excellents arrangeurs de syllabes ; que nous avons eu une grande puissance sur les paroles pour les placer si à propos chacune en leur rang, et que nous avons tous deux été bien fous de passer la meilleure partie de notre âge dans un exercice si peu utile au public et à nous-mêmes, au lieu de l'employer à nous donner du bon temps, ou à penser à l'établissement de notre fortune [1]. »

La gamme baisse de plusieurs tons ; et cependant il la remontait avec beaucoup d'à-propos et de justice, lorsqu'il répondait à ceux qui lui demandaient de faire une grammaire : « Lisez mes ouvrages ; c'est ainsi qu'il faut parler. »

Concluons en disant que la meilleure partie de ses écrits, c'est la partie toute négative et critique.

IX

Malherbe mourut en 1628. Une particularité de son dernier jour dépeint à la fois l'homme et l'écrivain. Un de ses amis lui demanda s'il voulait mourir comme tout le monde. « Qu'entendez-vous par là ? dit Malherbe. — Je veux dire qu'avant de mourir tout le monde se confesse et reçoit les sacrements. — Nous ne sommes pas encore à Pâques, répliqua Malherbe ; mais vous pourriez bien avoir raison ! faites prévenir mon curé. » Quelques instants avant sa mort, il sortit comme d'un profond sommeil pour reprendre sa gouvernante d'une expression impropre dont elle venait de se servir ; et comme le prêtre paraissait lui reprocher cette préoccupation dans un pareil moment : « Du tout, dit Malherbe. Je défendrai la pureté du langage jusqu'à mon dernier soupir. » Et il expira.

X

Malherbe, épris d'une correction idéale, chercha à l'atteindre au prix d'efforts infatigables. Ses continuateurs lui durent, comme on doit à

[1] Bacon, *Vie de Malherbe*.

son père le bien dont on en hérite, leur amour pour la pureté de la langue et leur passion pour « cet inimitable tour de vers » d'une clarté et d'une vivacité merveilleuses.

C'est ainsi qu'il rendit les plus grands services à la langue, non-seulement par ses écrits, mais encore par l'influence qu'il exerça sur les écrivains que son talent et sa position groupèrent autour de lui et dont les principaux furent Racan, Maynard, Colomby, Touvant, Yvrande, d'Arbaud, de Porchères et du Moustier, qui chaque soir se réunissaient dans sa petite chambre où il y avait, dit-on, juste six chaises pour les recevoir. Dans ce petit cercle d'intimes choisis, il trônait en roi. Il fallait l'écouter et ne prendre la parole que pour l'approuver absolument. On ne vit depuis semblable tyrannie qu'à l'abbaye où Mme Récamier avait composé à Chateaubriand un cercle d'admirateurs, d'où la vérité ne put sortir qu'après la mort de l'idole qu'on y encensait.

Et puisque nous avons établi ce rapprochement, ajoutons-y cet autre point de ressemblance entre les deux auteurs les plus épris d'eux-mêmes qui aient peut-être jamais été ; c'est que, comme Chateaubriand, de nos jours, a eu ses pâles imitateurs, Malherbe, dans son temps, eut les siens, et qu'après lui il se produisit une foule de poëtes ou plutôt de versificateurs qui eussent replongé la langue dans son ancien chaos, si, en remontant des disciples au maître, on n'avait pas été sûr d'y retrouver la lumière.

La descendance lyrique de Malherbe s'affaiblit et s'étiola si vite, qu'on a pu dire que les jeunes contemporains du nouveau maître ne valaient guère mieux que les contemporains attardés des derniers *ronsardisants*.

III

RACAN

— 1589-1670 —

I

Le plus célèbre des élèves de Malherbe, Honorat de Bueil, chevalier et plus tard marquis de Racan, naquit en 1589, au château de la Roche-Racan, situé à l'extrémité de la Touraine. Son père, chevalier de l'ordre et maréchal de camp, ne lui légua, avec son illustre nom, qu'un avoir fort compromis. Heureusement que, par la protection de sa cousine germaine, Anne de Bueil, qui avait épousé le duc de Bellegarde, il put entrer dans les pages de la chambre du Roi. « Ce fut dans cette maison, dit Tallemant, que Racan, qui commençait déjà à *rimailler*, eut la connaissance de Malherbe, » dont il apprit, ainsi qu'il se plaisait à le reconnaître lui-même, tout ce qu'il a jamais su de la poésie française. Rejeton d'une race de héros illettrés, il n'en dégénéra point par le savoir, mais il s'en distingua par une incontestable originalité. Poussé par sa naissance dans la carrière des armes [1], il l'abandonna bientôt pour celle des lettres, au risque de n'y rencontrer ni les mêmes honneurs ni les mêmes fortunes.

II

Racan composa dès sa jeunesse des poésies bucoliques et amoureuses, et plus tard des poésies sacrées en rivalité de Malherbe plus encore que de Desportes. Les pièces du premier genre sont connues sous le titre de *Bergeries*, auxquelles il faut ajouter quelques odes, sonnets, épitaphes, dédicaces, etc.; les pièces du second genre sont la traduction des *Psaumes de David*.

[1] De la vie militaire de Racan, que des auteurs ont contestée, il reste un souvenir certain, souvenir consigné par le poëte lui-même dans les vers suivants, desquels il ressort la preuve de sa participation à toutes les expéditions de Louis XIII :

> « Je l'ai suivi dans les combats;
> J'ai vu foudroyer les rebelles,
> J'ai vu tomber les citadelles
> Sous la pesanteur de son bras
> J'ai vu forcer les avenues
> Des Alpes, qui percent les nues,
> Et leurs sommets impérieux
> S'humilier devant la foudre
> De qui l'éclat victorieux
> Avoit mis la Rochelle en poudre. »

Le poëte gentilhomme écrivit les *Bergeries* à la Roche-Racan, en pleine solitude, pour se consoler par le travail des rigueurs de cette charmante et cruelle *Arthénice* [1] qu'il avait tant aimée, de cette bergère dont les appas,

« . . . . Trop chastement gardés,
Par le seul Alcidor [2] ont été possédés. »

Dans la confection de ce poëme et au sein de cette retraite, Racan trouva-t-il le calme qu'il cherchait ? Tout porte à le croire, car il écrit du fond de son domaine :

« Je jouis dans ma solitude d'un repos aussi calme que celui des anges ; j'y suis roi de mes passions aussi bien que de mon village. »

Nous aurons plus tard à nous occuper de cette comédie idyllique de Racan dont nous nous contentons d'indiquer ici le sujet pour passer tout de suite à la critique de la traduction, ou plutôt de l'imitation des psaumes du Prophète-Roi.

III

En 1631, quelques années après la publication des *Bergeries*, Racan donna séparément les sept Psaumes pénitentiaux, ceux qu'il traduisit avec le plus de fidélité. Nous citerons, pour donner une idée du sans-gêne avec lequel les autres durent être traduits, la première strophe du psaume *Miserere mei, Deus*, etc.

« Pardon, mon Dieu, pardon, je reconnois mon crime ;
Il est vrai, mon supplice est juste et légitime,
Je ne mérite point d'en avoir un plus doux ;
Mais puisque de tout temps ta force est ma défense,
Prends encore le soin de laver mon offense
Et souffre que ta grâce apaise ton courroux. »

C'est tout simplement de l'interprétation ou de l'amplification.

En 1651, il publia un certain nombre d'autres psaumes qu'il adressa à l'Académie comme échantillon, pour qu'elle décidât s'il devait ou non poursuivre ce travail, et pour que, prenant en considération son ignorance, elle y adaptât tel titre qu'elle jugerait convenable. Il embrassa tout le psautier, à l'exception de deux psaumes qu'il laissa de côté par déférence pour son maître Malherbe qui les avait traduits. Il y joignit des cantiques et des hymnes empruntés à divers passages de la Bible ou à la liturgie catholique.

Ne pouvant lire les Psaumes ni dans le texte hébreu, ni dans le texte grec, ni dans le texte latin, il n'eut d'autre guide, dans ces prétendues traductions en vers, que des auteurs tels que MM. de Bourges, de Laval et Guilbert, qui déjà avaient moins traduit que paraphrasé en français

[1] Mme de Thermes.

[2] M. de Thermes.

les chants du royal inspiré. La libre amplification, tel est son système; il rejette toutes les règles de la simple version. Il prend au début quelque chose de l'idée première, et ensuite celles des pensées et des images qui l'ont frappé de loin en loin. Il ne trouve pas, même dans les traducteurs qu'il consulte, qu'il y ait assez de clarté dans le sens, et il croit « avoir aussitôt fait d'y en faire un tout neuf que de consulter les gens de lettres, qui, n'ayant pour la plupart l'intelligence de l'hébreu, ne l'entendent guère mieux dans leur latin que lui dans son français. »

Son désir était surtout de rendre la lecture des Psaumes agréable aux dames et aux personnes polies du beau monde. Pour y parvenir, il n'imagina rien de mieux que de donner aux chants bibliques un vêtement à la mode, c'est-à-dire de les rendre conciliables le plus possible avec les mœurs et les coutumes de son temps : « Mon dessein, disait-il à Messieurs de l'Académie française, est d'expliquer les matières et les pensées de David par les choses les plus connues et les plus familières du siècle et du pays où nous sommes, afin qu'elles fassent une plus forte impression sur les esprits de la cour. »

Donnons encore quelques exemples de ces libres interprétations du traducteur.

Dans le psaume xcv, David exhorte le peuple d'Israël à chanter au Seigneur un cantique nouveau :

« Cantate Domino canticum novum. »

Racan s'adresse aux beaux esprits, et leur dit :

« Beaux esprits dont le nom sur l'aile de vos vers
Fait, comme le soleil, le tour de l'univers,
Qui ravissez les cœurs par vos doctes merveilles,
Quand il faut du Seigneur réciter les bontés,
Faites qu'en vos écrits les yeux et les oreilles
Y remarquent sans fin de nouvelles beautés. »

Le psaume xxxvii,

« Dixi : Custodiam, etc. »

l'un de ceux où Racan s'est le plus attaché au sens général et s'en est le plus heureusement inspiré, est une allusion continuelle à la mort tragique de Charles Ier.

Il met sa propre personne en scène dans le psaume xxxvi. Il y parle des événements tragiques qu'il a vus s'accomplir sous le règne de trois grands rois :

« Sous le règne inconstant de trois grands potentats
J'ai passé mon printemps, mon été, mon automne :
J'ai vu d'un souverain au cœur de ses États
Tomber sur l'échafaud la tête et la couronne;

J'ai vu les contempteurs des légitimes lois
S'efforcer d'abolir dans la maison des rois
Par la flamme et le fer leurs puissances suprêmes ;
Mais je n'ai jamais vu dessous l'oppression
Les gens de bien souffrir des misères extrêmes
Sans être aidés et plaints en leur affliction. »

Ailleurs, psaume LXX, voulant constater la supériorité de ses derniers vers sur les premiers, il dit :

« Mes premières chansons n'avoient rien que de rude,
Mes vers alloient rampant sans ordre et sans étude
Et ne produisoient rien qui les fît estimer ;
Mais tu m'as inspiré ces divines merveilles
Qui charment les oreilles,
Et l'art, dans mon esprit, de les bien exprimer. »

Ce système de libre amplification ne lui réussit pas toujours, tant s'en faut. Il gâte quelquefois les psaumes les plus magnifiques. C'est ainsi qu'il a fait disparaître toute l'originalité vive et toute la poésie touchante du *Super flumina Babylonis*. Voici à quel point il en dénature la première strophe :

« Nous cherchions les vallons, l'ombre et la solitude
Pour plaindre en liberté la dure servitude,
Où Babylon faisoit notre âge consumer. »

Et il continue tout ce chant sublime sur ce ton sec et froid.

IV

Racan a composé ses *Psaumes* « en diverses humeurs et en divers temps. » De son propre aveu, « on y remarquera de si grandes inégalités et différences de style, que la postérité aura peine à croire qu'ils soient d'un même auteur. » Aussi en eût-il désavoué « comme enfants mal nés » la plus grande partie, si ses amis ne l'en eussent dissuadé.

Les plus achevés mêmes ne sont pas d'un style partout suffisamment correct et soigné. Malherbe ne cessait de lui reprocher de ne pas assez travailler ses vers.

Enfin, reproche plus grave, la haute poésie lyrique des Psaumes disparaît dans les vers de Racan. C'est le texte grec ou latin en regard qu'il faudrait pouvoir constater cet énervement de la première inspiration. Jamais le fameux mot italien sur les traducteurs ne fut mieux justifié : *traduttore, traditore.*

Dans l'amplification du beau psaume : *Dixit insipiens in corde suo : Non est Deus,* ce n'est plus le prophète d'Israël tonnant contre l'incrédule ; c'est Racan composant, pour parler comme lui, *une satire contre les vices du siècle au lieu du sens de David.*

Nous citons en entier ce psaume, parce qu'il constate bien chez Racan le défaut que nous lui reprochons, et aussi parce que la pièce est curieuse en elle-même et qu'elle donne une idée, à elle seule, du procédé suivi à peu près pour toutes les autres.

Le XIII[e] psaume

Dixit insipiens, etc.

L'insensé qui se plonge en l'ordure des vices
Pour jouir librement de ses sales délices,
Dit qu'on craint sans raison ce qu'on ne connaît pas,
Et que, s'il est un Dieu, ce n'est qu'une puissance
Qui, sans affection comme sans connaissance,
Voit les biens et les maux que l'on fait ici-bas.

Ce blasphème a choqué la justice éternelle,
Et la seule pensée en est si criminelle,
Que chacun en son cœur le veut tenir caché;
Mais il est si commun, dans le siècle où nous sommes,
Que celui qui connaît tous les secrets des hommes
A peine en trouve un seul qui n'en soit entaché.

Les sépulcres ouverts, l'odeur d'une voirie,
Les serpents irrités au fort de leur furie,
Escumans [1] le limon de leurs mortels poisons,
N'ont rien de plus infect que ce qu'on voit produire
A ces nouveaux docteurs, quand ils veulent détruire
Les saintes vérités par leurs fausses raisons.

Les meurtres sont entre eux au rang des moindres crimes:
Ils vont à pas comptés aux guerres légitimes,
Où l'œil de la vertu voit ce que nous valons;
Mais quand il faut marcher pour leur propre querelle
Et que ce faux honneur sur le pré les appelle,
La vanité leur met des ailes aux talons.

Ils ne peuvent régner où règne la justice;
Par la profusion, le luxe et l'avarice,
Ils ont rendu mon peuple un objet de malheur;
Quand leurs exactions par la force établies

[1] *Écumer* est employé ici activement pour dire, jeter comme une écume. On a dit d'une manière analogue avant Racan : « Ceux qui s'eslevent, et qui *escument* ainsi leur orgueil. » (CALVIN, *Serm. sur le Ps.* CXIX, p. 89.)

Ont arraché le pain de ses mains affaiblies,
Du reste de son sang ils pétrissent le leur.

Ils font les esprits forts dans l'horreur des blasphèmes;
Mais quand il faut mourir, ils sont si hors d'eux-mêmes,
Qu'ils ajoutent le trouble à leur timidité;
Et commençant à craindre en commençant à croire,
Quand la foi les éclaire au chemin de la gloire,
Ils n'en peuvent souffrir la trop grande clarté.

Mais ceux qu'un saint amour détache de la terre
Sans trouble et sans frayeur entendent le tonnerre
Qui menace en grondant notre présomption ;
Et dans l'austérité, l'oraison et l'étude,
Leur esprit est plus gai que dans la multitude
Que la pompe et la joie assemblent dans Sion.

Nous l'avons suffisamment prouvé, sous les doigts de Racan les accents de la haute poésie lyrique des Psaumes ne vibrent point. Dans ses paraphrases, David disparaît presque complétement. Le nouveau Psalmiste entrevoit à peine la pensée de l'ancien, et il l'entrevoit toute nue et dépouillée de sa pompe orientale. Si peu fait pour comprendre le grand style lyrique qu'il préférait Bertaut à Pindare, il traite la poésie sacrée en amateur tout mondain, et il y apporte toutes les qualités qui ont brillé dans ses œuvres profanes : une versification ferme, soutenue, et un langage élevé qui n'a point vieilli. Poëte et parfois grand poëte dans l'un et l'autre genre, il mérita les éloges des plus illustres : Malherbe, la Fontaine et Boileau. La postérité le range tout à côté de son maître. S'il lui fut inférieur par le style, il lui fut supérieur par l'inspiration.

Lors de la fondation de l'Académie française, Racan fut l'un des premiers membres nommés. Il mourut au château de la Roche-Racan, dans la quatre-vingt-unième année de son âge.

IV

MAYNARD

— 1582-1646 —

I

Le second disciple de Malherbe, François Maynard, était de Toulouse. Il fut président au présidial d'Aurillac et reçut peu avant sa mort le brevet de conseiller d'État. Son amour pour la poésie lui vint sans doute de son amitié avec Desportes et Regnier, alors qu'il remplissait les fonctions de secrétaire de la reine Marguerite.

Au dire de Malherbe même, Maynard était de tous ses élèves celui qui faisait le mieux les vers et les travaillait avec le plus de perfection. Le maître, en le comparant à Racan, son autre élève, disait : « Le premier travaille mieux ses vers que l'autre, mais il a moins de force. De tous les deux on ferait un grand poëte. » C'était bien juger.

Forcé, à cause de son peu de bien et de la rigueur de Richelieu à son égard, de vivre en province, de « vieillir dans le village », malgré l'attrait qui l'attirait à Paris, « ce séjour des beaux esprits, ce siége de l'illustre Académie française, » il se consolait en faisant joyeuse chère avec ses amis : la poésie n'avait ainsi que des heures dérobées au plaisir.

II

Les qualités poétiques de Maynard sont la facilité, la clarté, l'élégance, un tour aimable et délicat. Il dédaigne « la céruse et le fard » dont l'abus le choque chez tant d'auteurs. Sa construction est simple, naturelle, aisée. On ne sent nullement le soin et le travail incroyables auxquels il se soumettait pour arriver à cette perfection imposée par le réformateur du Parnasse :

« Ta muse trouve tant d'appas
A se promener à son aise,
Que les cothurnes ne sont pas
Une chaussure qui lui plaise[1]. »

Maynard est presque constamment parfait de goût, de style et d'es-

[1] *Œuvres*. L'auteur à son livre, édit. 1646, p. 2.

prit; mais la force et l'élévation lui font défaut. Le comprenant bien lui-même, il n'aborda jamais les sujets qui réclament ces deux hautes qualités chez un poëte.

Ses vers sont ordinairement détachés les uns des autres et présentent la pensée par petites phrases poétiques, nettes et vives dans leur brièveté.

En voici un échantillon :

« Nos beaux soleils vont achever leur tour.
Livrons nos cœurs à la merci d'amour.
Le temps qui fuit, Chloris, nous le conseille;
Mes cheveux gris me font déjà frémir.
Dessous la tombe il faut toujours dormir,
Elle est un lit où jamais on ne veille. »

Cette poésie n'a pas beaucoup d'éclat. On peut cependant citer de Maynard quelques vers imagés, brillants, hardis, tels que les suivants :

« Qu'on ne l'irrite pas ! Quand sa tempête gronde,
L'effroi saisit le monde,
Et les lauriers ont peur sur la tête des rois. »

Et ceux-ci :

« Le temps amènera la fin de toutes choses,
Et le beau ciel, ce lambris azuré,
Ce théâtre où l'aurore épanche tant de roses,
Sera brûlé des feux dont il est éclairé.

L'air ne formera plus ni grêles ni tonnerres,
Et l'univers, qui dans son large tour
Voit courir tant de mers et fleurir tant de terres,
Sans savoir où tomber, tombera quelque jour. »

Mais ce sont là des exceptions très-rares dans la poésie de ce disciple de l'école du bon sens. Il revient fréquemment à son naturel, c'est-à-dire à l'idée simple, à l'expression vulgaire et à un prosaïsme qui distance de beaucoup celui de Malherbe dans ses plus pâles endroits.

Répétons-le, cette simplicité n'est point sans charme, ni dépouillée de tout agrément. La délicatesse et un certain raffinement y apparaissent çà et là. Voici deux strophes empruntées à l'ode *la Belle Vieille* :

« Ce n'est pas d'aujourd'hui que je suis ta conquête :
Huit lustres ont suivi le jour que tu me pris,
Et j'ai fidèlement aimé ta belle tête
Sous des cheveux châtains et sous des cheveux gris.

. . . .

L'âme pleine d'amour et de mélancolie,
Et couché sur des fleurs et sous des orangers,
J'ai montré ma blessure aux deux mers d'Italie,
Et fait dire ton nom aux échos étrangers. »

La pièce la plus belle de Maynard est incomparablement l'ode *Alcippe, reviens dans nos bois,* où, à peu près comme Racan, il s'efforce d'arracher un ami à la cour et à de vaines poursuites de la fortune :

« La cour méprise ton encens :
Ton rival monte, et tu descends,
Et dans le cabinet le favori te joue.
Que t'a servi de fléchir les genoux
Devant un dieu fragile et fait d'un peu de boue,
Qui souffre et qui vieillit, pour mourir comme nous ?

Romps tes fers, bien qu'ils soient dorés,
Fuis les injustes adorés,
Et descends dans toi-même à l'exemple du sage.
Tu vois de près ta dernière saison,
Tout le monde connaît ton nom et ton visage,
Et tu n'es pas connu de ta propre raison.

Ne forme que de saints désirs,
Et te sépare des plaisirs
Dont la molle douceur te fait aimer la vie.
Il faut quitter Amarante et Sylvie ;
Il faut quitter le séjour des mortels ;
A qui ta folle amour élève des autels... »

A côte de ces qualités on découvre dans Maynard deux grands défauts : l'inégalité et le mauvais goût qui se glisse partout dans ses pièces, même dans les plus citées. Rarement il observe le ton du genre qu'il traite. Quel détestable et ridicule pathos que les vers suivants :

« Courons, mon cœur, courons donc au naufrage
Dans les torrents qui naissent de mes yeux,
Et travaillons à décrire l'outrage
Que vous a fait l'injustice des cieux ! »

Après ses odes célèbres, ce que Maynard a laissé de mieux, ce sont ses épigrammes, surtout celles qu'il a imitées des anciens. Aux yeux de Théophile, *ces épigrammes semblaient avoir de la magie*. Il faut avouer pourtant, avec Malherbe, que la pointe n'en est pas très-acérée.

III

Les vers de Maynard ne furent ni appréciés ni bien accueillis par la jeune génération et par les courtisans. Telle fut la cause de ses plus grands déboires, de son exil presque perpétuel au fond de sa province, et le sujet éternel de ses plaintes contre l'injustice de ses contemporains ; plaintes dont on lui fit un nouveau crime et qui jetèrent une nouvelle défaveur sur ses productions. Aussi n'est-ce qu'avec répugnance qu'il publia son recueil de vers, la main forcée par son ami

Gomberville. Dès la première page il avoue qu'il redoute pour eux un funeste destin.

Sonnet.

Mon livre, je ne puis m'empêcher de te plaindre :
Tu vas courir le monde, et je ne sais pourquoi.
Il n'est point de malheur que tu ne doives craindre,
La cour estime peu ce qu'elle a vu de toi.

On dit que les savants qui charment les ruelles,
Ne trouvent dans mes vers ni le bon ni le beau ;
Que mes expressions ne sont pas naturelles,
Et qu'il faut que mon nom aille sous le tombeau.

Je devois m'obstiner à rompre ton voyage,
Et c'étoit mon dessein ; mais le puissant langage
De mon cher Gomberville à la fin m'a vaincu.

Sans lui mon cabinet seroit ta sépulture,
Et le tort que m'a fait le siècle où j'ai vécu
Ne seroit pas connu de la race future !

Toute l'amertume de son âme déborde dans le sonnet suivant, qui n'est qu'une épigramme contre les contempteurs de son talent :

Mon pays est si juste et me traite si bien,
Qu'il dit que tous les jours ma raison diminue,
Que je parle tout seul, et que je ne fais rien
Que tirer des chansons de ma tête chenue.

L'un dit que je déplais aux tuteurs de l'État,
L'autre, que mon front rit lorsque mon cœur lamente,
Et le petit Cadet, plus fier qu'un potentat,
Fait les termes soumis quand il me complimente.

Le docteur mal meublé de latin et de grec
Dit que ma lyre est rude, et vaut moins qu'un rebec.
Barons, comtes, marquis m'ont déclaré la guerre ;

Je ne trouve partout que haine et que mépris,
Confesse, Puymission, que j'habite une terre
Pleine de politesse et de rares esprits.

Hélas ! la beauté même, le sel et la mélancolie de ses plaintes ne touchaient personne, et cette indifférence le désolait. Richelieu sur-

tout, qui se montrait prodigue de faveurs envers tant d'écrivains d'un mérite inférieur, lui paraissait inexplicable dans ses rigueurs à son égard, et il lui en conservait un amer ressentiment.

Dans une requête en vers qu'il adresse au cardinal, il lui dit qu'il va bientôt voir *sur le rivage du Cocyte* ce François Ier

« Qui fut le père des savants
Dans un siècle plein d'ignorance. »

Et il pose cette question à Richelieu :

« S'il me demande à quel emploi
Tu m'as occupé dans ce monde,
Et quel bien j'ai reçu de toi,
Que veux-tu que je lui réponde? »

Le cardinal écrivit au bas de ces vers : « Rien ! » A quoi le poëte répondit par des épigrammes. Ce fut le coup de grâce pour ce pauvre Maynard. Comme l'observe Voltaire, « c'était ressembler à ces mendiants qui appellent les passants : Monseigneur, et qui les maudissent s'ils n'en reçoivent point d'aumône. »

Toutefois les disgrâces de Maynard ne lui vinrent pas de ce manque de délicatesse et de fierté, mais bien plutôt de la franchise et de la crudité brutale de sa plume qui, devançant Despréaux, appelait déjà

« ...un chat un chat et Rolet un fripon. »

Mes vers, disait-il lui-même, ne savent rien farder :

« Ils appellent le blanc, blanc ;
Leur langage net et franc
Fait la figue à la contrainte. »

Soit, jusqu'ici ; mais qui saurait l'excuser d'avoir écrit d'infâmes priapées? et ne serait-ce pas là le motif secret de la dureté du tout-puissant cardinal? Maynard prétendait que si sa plume était éhontée, en retour sa vie était sainte : à qui faire croire qu'un saint peut écrire de semblables choses?

Quoi qu'il pût dire, faire et écrire, les maîtres du gouvernement n'ouvrirent point leurs coffres au poëte en détresse, et le poëte stigmatisa leur dureté en ces termes :

« Pinde n'est plus un beau lieu,
Mais une pente en précipice
D'où l'on tombe dans l'Hôtel-Dieu [1]. »

Désappointé, désolé, las de solliciter sans fruit, il retourna, pour n'en plus sortir, dans son Aurillac, et écrivit sur la porte de son cabinet :

[1] *Œuv.*, Épigrammes, p. 83.

« Las d'espérer et de me plaindre
Des Muses, des grands et du sort,
C'est ici que j'attends la mort
Sans la désirer ni la craindre. »

IV

La langue de Maynard était pure, mais par-ci par-là on y sent un peu de provincialisme. Lui-même reconnaissait qu'étant né Gascon et ayant presque toujours été renfermé dans les bornes du Quercy ou de l'Auvergne, il n'avait pu si bien corriger sa nature, ni apprendre si parfaitement la langue de la cour, qu'il ne lui échappât quelquefois des phrases de son pays.

Par la même raison, sa langue paraissait un peu vieille aux contemporains. Présentant ses poésies au cardinal Mazarin, il disait :

« Ce n'est pas sans rougir que j'offre à Votre Éminence ce recueil des vers que j'ai faits sous le règne de trois princes, et sous le gouvernement de deux régentes. Notre langue a reçu tant de nouveaux ornements, et a été mise dans des justesses si régulières, depuis que l'âge m'a rendu incapable d'apprendre, que ma façon d'écrire est de celles qui méritent plutôt excuse que louange. Je sais, Monseigneur, que vous ne pouvez regarder mon ouvrage que comme une antiquité qui ne sauroit éviter le mépris des curieux. »

A chacun de ses voyages à Paris il trouvait la langue changée. Lors de sa dernière visite à la cour, sous la régence d'Anne d'Autriche, il disait :

« En cheveux blancs il me faut donc aller,
Comme un enfant, tous les jours à l'école ?
Que je suis fou d'apprendre à bien parler
Lorsque la mort vient m'ôter la parole ! »

Même dans sa retraite, ses derniers jours furent attristés par les critiques qu'il eut à essuyer de la part de la troupe des raffinés, qui trouvaient sa muse arriérée, « critiques impérieux, nouveaux tyrans du langage, » qui prétendaient *refondre la grammaire*.

Il se plaint en ces termes de ce dernier tourment infligé à ses vieux jours, dans son ode A messire Ch. de Noailles :

En ma dernière saison,
Minerve m'est ennemie ;
Et ma rime et ma raison
Redoutent l'Académie.
Je vois le peu que je vaux.
Je fais place à mes rivaux.
Tous leurs vers sont des merveilles ;
Et ceux qui partent de moi

Choquent même les oreilles
Des courtisans du feu roi.
Bien qu'on m'ait vu caressé
De cet auguste monarque,
Et que du Bray m'ait placé
Entre les auteurs de marque,
Tous ces jeunes délicats,
Dont l'esprit fait peu de cas
De ce qu'un vieillard débite,
Ont promis au dieu cornard
Qui fait bouillir la marmite
Les ouvrages de Maynard [1].

Quoi que prétendissent ses critiques et quoi qu'il dît lui-même de son jargon provincial et de son *phébus qui sera ridicule si son siècle ne recule jusqu'au règne du grand François,* le style de Maynard n'est cependant ni si étrange ni si archaïque, mais il faut avouer que la structure de ses sonnets, même des plus célèbres, est irrégulière. La conformité des rimes n'y est point observée comme chez du Bellay ou chez Ronsard. Dans quelques-uns même elle est tout à fait absente, comme dans cette épigramme où il se donne pour un stoïcien.

Veux-tu savoir comme j'endors
Les ennuis de ma solitude ?
Je hante ces illustres morts
Qui revivent dans mon étude.

Depuis que Mars trouble nos jours,
Sénèque est souvent ma lecture.
Pressac, j'apprends de ses discours
A mépriser la sépulture.

Sans embarrasser mon esprit
De ce que Renaudot écrit
De Catalogne et d'Italie,

Eloigné du bruit du canon,
J'entretiens ma mélancolie
Sous le portique de Zénon.

Dans ce genre Maynard introduisit une innovation heureuse. Il fut le premier qui régla les repos qu'on devait observer dans les stances. Il s'applaudissait fort et on le loua beaucoup de cette découverte.

[1] *Œuv.*, p. 277.

V

Avant de mourir, Maynard confessa en vers le plus grand de ses torts, celui d'avoir trop encensé l'autel de la Fortune, d'avoir quitté le village pour la cour, et surtout d'avoir été esclave quand il pouvait régner. La pièce où il fait cet aveu, bien que le dépit de l'orgueil y perce encore, est une belle leçon à offrir à ceux qui sacrifient à l'ambition leur repos et leur dignité :

« Adieu, Paris, adieu pour la dernière fois.
Je suis las d'encenser l'autel de la Fortune,
Et brûle de revoir mes rochers et mes bois,
Où tout me satisfait et rien ne m'importune.

Je n'y suis point touché de l'amour des trésors,
Je n'y demande pas d'augmenter mon partage :
Le bien qui m'est venu des pères dont je sors
Est petit pour la cour, mais grand pour le village.

Depuis que je connais que le siècle est gâté
Et que le haut mérite est souvent maltraité,
Je ne trouve ma paix que dans ma solitude :

Les heures de ma vie y sont toutes à moi.
Qu'il est doux d'être libre, et que la servitude
Est honteuse à celui qui peut être son roi! »

C'est le chant du cygne. Maynard mourut le 20 décembre 1646, à l'âge de soixante-quatre ans. Il avait été l'un des premiers membres de l'Académie française.

V

CHAULIEU

— 1639-1720 —

I

Avec Chaulieu, notre Anacréon, — Anacréon qui tenait un peu de Rabelais, — la poésie lyrique descend des hauteurs ambitieuses, et, en se rapprochant du commun des hommes, en se familiarisant, elle ne cesse pas d'être noble et digne d'un genre illustré par des maîtres fameux.

Guillaume Amfrye de Chaulieu, né à Fontenay, dans le Vexin normand, d'un père conseiller à Brest, ne cultiva et peut-être ne soupçonna qu'assez tard son talent. Ce fut Chapelle qui lui inspira le goût de la poésie et lui donna les premières leçons de l'art des vers. D'ailleurs, dans la préface de ses œuvres, il « atteste cette vérité exacte dont il a toujours fait profession, » qu'il n'a appris dans aucun livre les règles de la poésie, de même que « jamais dictionnaire de rimes n'est entré chez lui. »

Il débuta par un rondeau satirique contre la traduction des *Métamorphoses* d'Ovide, en rondeaux, par Benserade. Grande témérité alors, même pour un homme comme Chaulieu, âgé de quarante ans et soutenu par la Fontaine et par Chapelle.

L'abbé de Chaulieu était un mol épicurien appliqué à « goûter sagement la noble oisiveté d'une paresse raisonnée », mais de temps en temps il savait forcer cette paresse et cette insouciance ; et alors il écrivait et composait avec art de charmantes petites pièces dans le goût d'Horace et de Catulle ; ce qui ne l'empêchait pas d'avoir toujours une extrême répugnance à donner ou à dire de ses vers, et encore plus à les rendre publics. Dans tout ce qu'il a écrit, jamais il n'a cherché qu'à divertir ses amis ou à plaire à ses amies.

Ainsi qu'il nous l'apprend lui-même, la plus grande partie de ses vers lui fut inspirée par Mme d'Aligre, — celle que la Bruyère a célébrée sous le nom d'Arthénice, — femme moins distinguée encore par sa beauté que par la supériorité de son esprit et la bonté de son âme. Il se laissait volontiers aller au charme d'amuser par ses vers les personnes qu'il aimait. Mais, qu'on ne le traitât point de poëte ! Il s'en offensait presque. Le marquis de Dangeau lui ayant donné cette qualification en lui envoyant deux cents billets blancs de la loterie du roi, tirée à Saint-Germain en 1680, Chaulieu lui écrivit :

« Quelque faveur que l'on me fasse
Jamais d'un assez long sommeil
Je n'ai dormi sur le Parnasse
Pour me trouver, à mon réveil,
Salué du nom de poëte,
Moi, qui ne me serois vanté
Que d'en avoir eu la manchette,
La marotte ou la pauvreté. »

Il était pauvre, en effet, mais il ne sentit guère les inconvénients de la pauvreté, grâce aux protecteurs et aux amis illustres qu'il rencontra. Il était admis à la cour dans les sociétés brillantes des ducs d'Orléans, de Nevers et de la Rochefoucauld, des duchesses du Maine, de Bouillon et de Mazarin, et des Dangeau, des la Fare, etc. Le duc de Vendôme, généralissime des armées françaises, et le grand prieur de Malte, son frère, le traitaient en ami intime. Il obtint par ce canal l'abbaye d'Aumale, les prieurés de Saint-Georges, de Poitiers, de Chenel et de Saint-Étienne, bénéfices qui lui rapportaient ensemble 30,000 livres de rentes.

C'est surtout avec le grand prieur de Vendôme que Chaulieu était lié d'une étroite amitié. Le grand prieur avait coutume de faire porter un excellent souper chez le profane abbé, dans son appartement au Temple, où il restait quelquefois jusqu'à deux ou trois heures du matin, en compagnie du président Hénault qui se trouvait souvent à ces réunions intimes [1].

L'idole de Chaulieu ne fut donc pas la gloire, mais le plaisir et le chant poétique du plaisir. S'il rima, ce ne fut guère qu'en l'honneur de la volupté. Comme tous les poëtes de l'amour, il chanta ses maîtresses, mais il ne chanta que des maîtresses réelles, celles qui pouvaient goûter et récompenser ses poétiques hommages.

II

La morale philosophique de l'Anacréon du Temple pourrait se résumer par ces deux vers d'une chanson toute française :

« Nous n'avons qu'un temps à vivre,
Amis, passons-le gaîment. »

Il cherche cependant, à l'exemple d'Horace, à mêler les réflexions les plus sérieuses sur la briéveté, les misères et le néant de la vie, et sur la fatale nécessité de mourir, aux peintures et aux idées agréables de la molle volupté d'Épicure et de cette jouissance du présent qu'il célèbre comme le seul bien dont la Providence nous laisse disposer ici-bas. Essentiellement voluptueux, pour lui, l'idée du bonheur se restreint à celle du plaisir. La vie est courte, le lendemain n'est assuré à

[1] Voir les *Mémoires du président Hénault*, chap. IX, p. 93.

personne : hâtons-nous donc de jouir du présent et d'en jouir gaiement, et ne nous arrêtons pas trop à la douloureuse prévoyance des joies qu'il nous faudra quitter, des biens délicieux, des objets chéris qui nous devanceront au tombeau ou que nous y précéderons. Voilà, nous le répétons, toute la philosophie de ce poëte de bonne compagnie. Il n'affecte point de dogmatiser le libertinage, mais il se montre franchement libertin.

Dans la vieillesse, l'accent du disciple d'Horace et d'Aristippe s'affermit et s'élève ; mais l'épicurien survit toujours ; il

« Servait encore un dieu qu'il n'osait plus nommer. »

III

Les petites poésies de Chaulieu étincellent de beautés de sentiment et d'imagination. Il y préfère toujours la vérité au brillant de la pensée ; et, chose inappréciable chez un chantre du plaisir, ses écrits conservent, malgré le bruit des verres et des baisers, une teinte de mélancolie douce et légère.

Sa mémoire était ornée des beautés de tous les poëtes français, *depuis Villon jusqu'à la Motte exclusivement.* Il convenait devoir tout à tant d'illustres auteurs qu'il avait lus et relus ; mais il pouvait en même temps déclarer qu'il ne leur avait rien dérobé, et goûter en paix le plaisir d'être riche de leur bien sans les avoir pillés.

Le nombre infini de vers qu'il savait lui fournissait naturellement une quantité de rimes sans le secours des épithètes, secours froid et infortuné de ceux qui ne sont point nés poëtes, et qui, croyant s'élever au langage des dieux, ne sont tout au plus que des faiseurs de bouts rimés. Ainsi s'exprime-t-il lui-même dans la préface de ses œuvres.

IV

L'abbé de Chaulieu s'appliquait principalement à n'employer dans ses vers que des mots justes et choisis ; surtout il les lui fallait sonores. Tout était sacrifié au nombre et à l'harmonie. Il évitait non-seulement les mots durs qui se seraient heurtés désagréablement les uns contre les autres, mais aussi la collision ou le choc des syllabes et même des voyelles et des consonnes dont la rencontre aurait été cacophonique. Enfin sa délicatesse et son scrupule allaient jusqu'à ne pouvoir souffrir que le commencement d'un vers heurtât désagréablement la fin de celui qui le précédait. Mais en même temps, persuadé que c'est le seul son et non l'arrangement des lettres qui fait la rime, il en sacrifiait volontiers la richesse à la beauté de la pensée et au tour heureux de l'expression.

Pour éviter l'uniformité et la monotonie des deux rimes masculines et féminines de nos vers alexandrins que les étrangers nous reprochent tant, à l'exemple de Chapelle, Chaulieu fit un usage fréquent

des rimes redoublées, et il les consacra, pour ainsi dire, par son succès, bien que souvent il n'y ait trouvé qu'une facilité de plus à être diffus et familier à l'excès.

Il ne faut chercher chez ce poëte ni l'exactitude du vers, ni la richesse de la rime, ni la pureté du langage. Sa poésie est constamment négligée [1]. Il viole sans scrupule les règles les plus sévères de la langue et de la versification. Il se complaît aux inversions irrégulières et forcées et ose bien des licences peu admises. Mais la grâce, la passion, l'expression de sentiments divers, qui vont au cœur parce qu'ils partent de son cœur, rachètent amplement ses défauts. Ce qui serait intolérable chez Malherbe, homme de la forme, glisse avec Chaulieu, homme de l'imagination et du trait d'esprit.

Et c'est ainsi qu'en juge Voltaire dans son *Temple du Goût* :

« Je vis arriver en ce lieu
Le brillant abbé de Chaulieu,
Qui chantait en sortant de table.
Il osait caresser les dieux
D'un air familier, mais aimable.
Sa vive imagination
Prodiguait, dans sa douce ivresse,
Des beautés sans correction,
Qui choquaient un peu la justesse,
Mais respiraient la passion. »

Voltaire conclut en avertissant Chaulieu de ne pas se croire le premier des bons poëtes, mais le premier des poëtes négligés.

Voulons-nous avoir son véritable portrait ? Il a été tracé par lui-même. En 1703, la Fare avait demandé à l'abbé son portrait. Au lieu de payer un peintre pour le faire, raconte Dubos, il le peignit lui-même, et l'on va voir que l'auteur des *Réflexions critiques sur la poésie* a eu raison de dire que ce tableau durera plus longtemps qu'aucun de ceux du Titien.

Avec quelques vertus j'eus maint et maint défaut,
Glorieux, inquiet, impatient, colère,

[1] Voici un exemple de ces négligences :

Surtout que la grandeur n'enfle point ton courage
Avec un esprit haut mêle un accueil si doux
Que qui de ta fortune aurait été jaloux
Te pardonne tout l'avantage
De ton odieuse splendeur,
En faveur du modeste usage
Que tu feras de ta grandeur.
*Mais, parmi quoi qu'*on puisse faire,
La prudence ne sert de rien :
La fortune est femme légère,
Son caprice seul la retient. »

(*Réflex. sur les Max. d'Épic.*, etc.)

Entreprenant, hardi, très-souvent téméraire,
Libre dans mes discours, peut-être un peu trop haut,
Confiant, naturel, et ne pouvant me taire
Des erreurs qui blessaient devant moi la raison,
J'ai toujours traité de chimère
Et les dignités et le nom.
Ainsi je pardonne à l'envie
De s'élever contre un mortel
Qui ne respecta dans sa vie
Que le mérite personnel.
Quels maux ne m'a point faits cette sage folie
Qui mériterait un autel ?
Pour réparer ces torts la prudente nature
En moi par bonheur avait mis
L'art de me faire des amis
Dont le mérite avec usure
Me dédommagea de l'injure
Que me fit un fatras d'indignes ennemis
Qui n'employa jamais contre moi qu'imposture.
Malgré tous mes défauts, qui ne m'aurait aimé ?
J'étais pour mes amis l'ami le plus fidèle
Que nature eût jamais formé ;
Plein pour leurs intérêts et d'ardeur et de zèle,
Je n'épargnai pour eux périls, peines ni soins ;
J'entrai dans leurs projets, j'épousai leur querelle,
Et je n'eus rien à moi dont ils eurent besoin.
Toujours hors de l'état de la triste indigence,
Je n'ai jamais connu celui de l'abondance.
J'ai prêté cependant et j'ai donné mon bien.
Mais l'obligation en était fort légère ;
Je ne l'ai de mes jours encor compté pour rien ;
Et les trésors, qu'on croit chose si nécessaire,
N'ont jamais fait ma passion :
Content d'avoir une ressource
Dans la fertilité de mon invention,
Pour pouvoir remettre à ma bourse
Ce qu'en avait ôté ma dissipation.
Ainsi, rempli de confiance
Que rarement je pris en vain,
J'ai cru que c'est assez donner à la prudence
De garder pour le lendemain
Un peu de savoir-faire et beaucoup d'espérance...

Avec son *Portrait* à la Fare, les meilleures pièces de Chaulieu sont *Fontenay*, la *Retraite*, des vers sur la goutte et sur la manière dont on doit supporter la vieillesse et les incommodités qui l'accompagnent, et quelques-uns sur la mort, qui lui inspire des sentiments trop conformes à ceux d'Horace.

Enfin, pour achever de le faire connaître, nous citerons un de ses madrigaux, qui fut estimé autant que les meilleurs de Montreuil et de la Sablière. Il est adressé à Madame, en buvant à sa santé le jour de la Saint-Martin, avec du vin nouveau :

Il est jeune, il est aimable,
Il est piquant comme toi ;
Pour t'être encor plus semblable
Il m'a rangé sous ta loi.
Chacun de vous deux m'enflamme,
Chacun m'est un doux poison ;
Et, si l'un charme mon âme,
L'autre étourdit ma raison.

V

Chaulieu mourut à Paris, dans sa maison du Temple, le 27 juin 1720. Il avait quatre-vingt-un ans. Louis XIV traversa deux fois son élection à l'Académie, en lui opposant d'abord celle de Lamoignon qui, par déférence pour les princes de Vendôme, protecteurs de Chaulieu, n'accepta pas sa promotion, et ensuite en ordonnant à M. de Rohan, évêque de Strasbourg, de faire ses visites sur-le-champ et de se porter candidat. L'Académie, avertie de la volonté du maître, nomma M. de Rohan, et Chaulieu fut définitivement exclu.

Le roi donna pour raison de l'opposition qu'il fit à Chaulieu la vie voluptueuse et légère du poëte. Autrefois, au temps de ses frivoles amours, il eût peut-être appuyé ce choix de l'Académie par les mêmes motifs ; mais alors il avait déserté les autels de ce dieu qu'en vieillissant le poëte *servait toujours, mais n'osait plus nommer.*

VI

LA FARE

— 1644-1712 —

I

Chaulieu avait été précédé dans la tombe par son noble ami, le marquis Charles-Auguste de la Fare. Voici comment il a parlé lui-même de cette mort dans une de ses lettres :

« La Fare n'est plus. J'ai vu mettre le comble aux amertumes de ma vie par la mort du plus tendre et du plus fidèle ami qui fut jamais. Le penchant, la conformité dans les façons de penser, la sympathie dans tous nos goûts, et même dans nos défauts, nous avaient unis. Pendant quarante ans, la raison n'a cessé d'approuver et de cimenter une union qu'un penchant aveugle avait commencée [1]. »

Chaulieu a encore écrit sur la mort de la Fare une pièce peut-être un peu trop mythologique, mais pleine de sentiment, de délicatesse et d'une mélancolique harmonie :

« On te pleure au Parnasse, on te pleure à Cythère ;
En longs habits de deuil les Muses, les Amours,
Et ces divinités qui donnent l'art de plaire,
De ta pompe funèbre ont indiqué les jours :
Apollon veut qu'avec Catulle
Horace conduise le deuil;
Ovide y jettera des fleurs sur ton cercueil,
Comme il fit autrefois au bûcher de Tibulle, etc. »

La douce amitié de Chaulieu et de la Fare a été chantée par Voltaire dans un fragment sur un voyage aux environs de Paris :

« Je vois cet agréable lieu,
Ces bords riants, cette terrasse,
Où Courtin, la Fare et Chaulieu,
Loin du faux goût, des gens en place,
Pensant beaucoup, écrivant peu,
Parmi des flacons à la glace
Composaient des vers pleins de feu ;
Enfants d'Aristippe et d'Horace,
Des leçons du Portique instruits,

[1] Lettre XLI.

Tantôt ils en cueillaient les fruits,
Et tantôt les fleurs du Parnasse.
Philosophes sans vanité,
Beaux esprits sans rivalité,
Entre l'étude et la paresse,
A côté de la volupté
Ils avaient placé la sagesse.
Où trouver encor dans Paris
Des mœurs et des talents semblables ?
Il n'est que trop de beaux esprits ;
Mais qu'il est peu de gens aimables[1] ! »

Voltaire, dans son *Temple du Goût*, veut que la Fare ne se soit développé comme poëte que vers l'âge de soixante ans. Mais Saint-Marc, dans son édition des œuvres de Chaulieu (1757), trouve cette critique peu judicieuse. Il n'admet pas qu'à soixante ans on exprime pour la première fois ses pensées avec la fraîcheur et le coloris qu'on remarque dans ce poëte qui dit modestement de ses vers :

« Présent de la seule nature,
Amusement de mon loisir,
Vers aisés, par qui je m'assure
Moins de gloire que de plaisir. »

II

Peu de mots suffisent à définir la Fare et ses œuvres.

L'homme est soldat, vaillant, avec la chaleur du sang méridional. Il a aussi l'esprit alerte et caustique des hommes du Midi. C'est un causeur aimable et aimé de tout le monde, excepté de Louvois, dont l'inimitié, inspirée par une jalousie d'amour, le força à briser son épée. Aussi vit-on le valeureux soldat de Hongrie, le héros de la bataille de Senef, se faire le chantre de la *favorable paresse*, et exalter dans ses vers un vice qui certainement n'était pas le sien.

Le poëte est spirituel, délicat, plein d'imagination et d'enjouement. Sa poésie est facile et riante, mais, comme la vie de son auteur, elle respire à pleins bords la licence et la volupté. Elle est aussi, comme celle de Chaulieu, son précepteur et son ami, incorrecte et diffuse. Voici ce qu'en dit l'auteur du *Temple du Goût* :

« La Fare avec plus de mollesse,
En baissant sa lyre d'un ton,
Chantait auprès de sa maîtresse
Quelques vers sans précision,
Que le plaisir et la paresse
Dictaient sans l'aide d'Apollon. »

Les meilleurs vers de la Fare sont ceux qu'il a faits pour madame

[1] *Pièces inéd. de Volt.* Didot, 1820, p. 83.

de Caylus. Cette pièce et une de ses épigrammes, *Autrefois la raillerie*, etc., suffiraient pour assurer ses titres littéraires auprès de la postérité.

La Fare n'a pas la vivacité ni le feu d'imagination de Chaulieu ; mais il y a dans son inspiration quelque chose de tendre et de touchant qui va au cœur. Et l'on éprouvait plus de plaisir encore à le fréquenter, à l'entendre, à le connaître, qu'à le lire. Formé de sentiment et de volupté, il joignait, suivant les expressions mêmes de Chaulieu, à beaucoup d'esprit simple et naturel tout ce qui pouvait plaire dans la société.

VII

JEAN-BAPTISTE ROUSSEAU.

— 1670-1741 —

J.-B. Rousseau rapporte, dans une lettre à Lefranc de Pompignan, que la Fare lui disait un jour : « Allez, Dieu vous bénira, car vous faites bien des vers [1]. » Le titre de *premier des lyriques français*, que ses contemporains ont donné à Rousseau, a rendu ces paroles prophétiques. Soit ! mais la critique revendique ses droits. S'il est vrai de dire que souvent J.-B. Rousseau fut un habile versificateur, il est également vrai qu'on ne peut reconnaître en lui qu'un poëte lyrique de parti pris, par calcul et de circonstance. Ce n'est pas dans ses odes et ses cantates, mais bien dans les chœurs d'*Esther* et d'*Athalie*, de Racine, qu'on trouve les derniers accents vraiment inspirés de la muse lyrique. Le rêve le plus ardent de J.-B. Rousseau, à ses débuts, avait été d'atteindre à la gloire de poëte dramatique. Ses premiers efforts tendirent vers ce but; mais aucune de ses pièces, ni le *Café*, ni *Jason*, ni *Vénus et Adonis*, n'obtint de succès. Le *Flatteur* lui-même, dont il espérait tant pour sa renommée, n'eut qu'une réussite éphémère. Devant ces chutes réitérées, Rousseau crut devoir quitter la scène; non pas qu'il fût enfin convaincu de son impuissance dans cette voie, mais parce qu'il pensa ne rien pouvoir contre la jalousie et les cabales de ses envieux. Pendant toute sa vie le théâtre fut l'objet de ses désirs et de ses regrets. A l'âge de plus de soixante ans, il revint à la charge; et, comme s'il n'avait pas voulu mourir sans faire une dernière tentative de ce côté, il envoya de Bruxelles, aux comédiens ordinaires du roi, une comédie en cinq actes et en vers, intitulée *l'Hypocondre*, qui eut le sort des pièces de sa jeunesse.

J.-B. Rousseau, exclu du théâtre, chercha à exploiter une autre veine de son rare talent poétique. Il se retourna du côté de la poésie religieuse, sans doute pour plaire à Louis XIV devenu dévot en vieillissant et au pieux jeune duc de Bourgogne. De là sa traduction ou imitation des *Psaumes* de David. Sa muse, néanmoins, continua à s'exercer sur de tout autres sujets. Tour à tour religieux pour édifier les gens d'Église, et licencieux pour égayer les soupers des débauchés de la cour, il ne témoigne, en définitive, que d'un cœur bas, d'un caractère louche, tracassier, né pour la domesticité des grands seigneurs.

[1] Lettre du 5 octobre 1739, de Bruxelles.

Que de qualités lui manquent, nous ne dirons pas pour faire un poëte sacré, mais seulement pour interpréter les chants divins de David ! Il n'a pas de foi, pas de passion, pas d'inspiration : c'est un faiseur de beaux vers ; il ne vise pas plus haut. Comment, du reste, un homme qui exerçait à la fois son talent dans des poésies sacrées et dans des chants ou des épigrammes obscènes, — qu'il appelait le *gloria Patri* de ses *Psaumes*, — aurait-il pu rendre la sublimité des hymnes du roi inspiré ou des cantiques des prophètes, et s'assimiler, comme Racine et comme Bossuet, les images grandioses de la poésie hébraïque? Aussi, la grandeur de Rousseau n'est-elle qu'une grandeur tendue, sa pompe, que de l'emphase, et son luxe qu'une fertilité de paroles qui n'a d'égale que la stérilité des sentiments. Quand il est soutenu par les grandes images qu'il emprunte, son style prend de l'élévation et de la chaleur ; il redevient sec et froid dès qu'elles l'abandonnent.

Cependant il y a tels endroits où, comme David, Ézéchias et Isaïe, il enlève l'esprit et remue le cœur. Nous en trouvons un bel exemple dans l'ode tirée du cantique d'Ézéchias (Isaïe, chap. XXXVIII), intitulée : *Pour une personne convalescente*. Il dit dans une des strophes :

« Ainsi, de cris et de larmes
Mon mal semblait se nourrir,
Et mes yeux, noyés de larmes,
Étaient lassés de s'ouvrir.
Je disais à la nuit sombre :
O nuit, tu vas dans ton ombre
M'ensevelir pour toujours !
Je redisais à l'aurore :
Le jour que tu fais éclore
Est le dernier de mes jours [1] ! »

N'est-ce pas déjà quelque chose de la note et du mouvement de Lamartine?

Un critique d'une compétence incontestable, Sainte-Beuve, a, s'il est permis d'employer le mot, *épluché* littérairement cette imitation de J.-B. Rousseau. Tout ce qu'il y a à dire pour et contre les traductions sacrées, se trouve réuni dans son jugement :

« A prendre, dit-il, la plus renommée de ses imitations, celle du cantique d'Ézéchias, qu'y voit-on ? Rousseau dit :

« J'ai vu mes tristes journées
Décliner vers leur penchant,
Au midi de mes années
Je touchais à mon couchant.
La mort, déployant ses ailes,
Couvrait d'ombres éternelles

[1] *Od.*, I, XV.

La clarté dont je jouis,
Et dans cette nuit funeste
Je cherchais en vain le reste
De mes jours évanouis.
Grand Dieu, votre main réclame
Les dons que j'en ai reçus ;
Elle vient couper la trame
Des jours qu'elle m'a tissus.
Mon dernier soleil se lève,
Et votre souffle m'enlève
De la terre des vivants,
Comme la feuille desséchée,
Devient le jouet des vents. »

« Les quatre premiers vers de la première strophe sont bien, et les six derniers passables grâce à l'harmonie, quoiqu'un peu vides et chargés de mots ; mais il fallait tenir compte du verset si touchant d'Isaïe : « Hélas ! ai-je dit, je ne verrai donc plus le Seigneur, le Seigneur dans « le séjour des vivants ! Je ne verrai plus les mortels qui habitent avec « moi la terre ! » Ne plus voir les autres hommes, ses frères en douleur, voilà ce qui afflige surtout le mourant. La seconde strophe est faible et commune, excepté les trois vers du milieu ; à la place de cette *trame* usée qu'on voit partout, il y a dans le texte : « Le tissu de ma vie a été « tranché comme la trame du tisserand. » Qu'est devenu ce tisserand auquel est comparé le Seigneur ? Au lieu de la feuille séchée, le texte donne : « Mon pèlerinage est fini ; il a été emporté comme la tente du « pasteur. » Qu'est devenue cette tente du désert, disparue du soir au matin et si pareille à la vie? Et plus loin :

« Comme un lion plein de rage
Le mal a brisé mes os ;
Le tombeau m'ouvre un passage
Dans ses lugubres cachots.
Victime faible et tremblante,
A cette image sanglante
Je soupire nuit et jour,
Et dans ma crainte mortelle,
Je suis comme l'hirondelle
Sous la griffe du vautour. »

« Les deux derniers vers ne seraient pas mauvais, si on ne lisait dans le texte : « Je criais vers vous comme les petits de l'hirondelle, et je « gémissais comme la colombe. » On voit que Rousseau a précisément laissé de côté ce qu'il y a de plus neuf et de plus marqué dans l'original. Et pourtant il aurait dû, ce semble, comprendre la force de ce cantique si rempli d'une pieuse tristesse, l'homme malheureux, et peut-être coupable que Dieu avait frappé à son midi, et qui avait besoin de retrouver le reste de ses jours pour se repentir et pleurer [1]. »

[1] Sainte-Beuve, *Critique et portraits*, J.-B. Rousseau.

Si fondées que soient toutes ces critiques, c'est surtout par les imitations des *Psaumes* que Rousseau s'est immortalisé. Pour avoir touché aux chants inspirés de Dieu, il lui en est resté une lumière qui le met à toujours en vue, bien qu'il ait développé un talent plus élevé et plus varié dans les odes qui lui appartiennent et dans les cantates.

Du reste, il le disait lui-même : « S'il a jamais senti ce que c'est que l'enthousiasme — c'est-à-dire, ce qui fait le poëte— ç'a été principalement aux odes qu'il avait tirées de David. »

Pour nous résumer, il n'y a pas de talent plus inégal que celui de J.-B. Rousseau. Aidé des souvenirs de Platon, de Pindare ou de Racine, il s'élève quelquefois très-haut, mais pour retomber bientôt d'une lourde chute. « De tous les poëtes classiques par l'élégance, a dit Villemain [1], il est incontestablement celui à qui l'on peut reprocher le plus de mauvais vers. » Et cela, bien qu'il ait été de son temps le plus habile ouvrier de sons et de paroles, et l'artisan de rimes par excellence, qu'il harmonisait en décorateur plutôt qu'en poëte, sur une sorte d'échiquier de convention.

J.-B. Rousseau manque d'originalité, et c'est ce qui le rejette au rang des esprits du second ordre. Il ne se piquait point, du reste, du mérite de l'invention. Comme Longin, il croyait que l'un des plus sûrs chemins pour arriver au sublime était l'imitation des écrivains illustres qui ont vécu avant nous. Cette opinion n'est pas d'un génie supérieur. La poésie est le don de créer et non celui d'imiter en vers les pensées d'autrui, c'est-à-dire de versifier avec plus ou moins d'habileté. Il avait aussi peu le sens de ce que doit être la grande poésie, quand il soutenait que l'expression et non la pensée fait le poëte et qu'il se savait plus de gré de s'être heureusement approprié la pensée d'un ancien que d'en être lui-même l'auteur. N'allons pas trop loin cependant. Il y a assez de l'âme et de l'esprit de Rousseau dans ses imitations pour que le titre de poëte lyrique lui soit irrévocablement acquis.

[1] *Tableau de la littérature au dix-huitième siècle*, 2e leçon.

LA POÉSIE ÉPIQUE.

PIERRE LE MOYNE (1602-1671). — JEAN DESMARETS (1595-1675). — GEORGE SCUDÉRI (1601). — JEAN CHAPELAIN (1595-1674). — GEORGE DE BRÉBEUF (1618-1661).

C'est un propos mille fois répété que notre longue stérilité dans l'épopée. Combien de gens déclarent encore que les Français n'ont pas la tête épique ! Et cependant combien d'épopées notre littérature compte-t-elle dans cette grande et belle période du moyen âge que l'érudition du dix-neuvième siècle a reconquise à notre histoire littéraire ! Les auteurs de nos chansons de gestes, cherchant leurs inspirations dans la religion et dans le génie de leur pays, ont bien prouvé par leurs chevaleresques épopées que les sujets païens ne sont pas seuls propres à alimenter la poésie. Au seizième siècle, après la transformation de notre langue et de notre poésie, ces sources fécondes furent malheureusement abandonnées, et dès lors la poésie française se tint presque uniquement dans le milieu, dans l'idéal de l'antiquité. Ce fut la mort de la vraie poésie épique. L'esprit français ne sut plus produire que des épopées artificielles.

C'est ce genre qu'on vit fleurir au milieu du dix-septième siècle, dans l'intervalle qui s'écoula entre l'apparition de *Nicomède*, le dernier chef-d'œuvre de Corneille, et celle d'*Andromaque*, le premier des chefs-d'œuvre de Racine. Il trouva son théoricien dans le père le Bossu qui fut à peu près pour le poëme épique ce que d'Aubignac avait été pour la tragédie.

Le *Traité du poëme épique* (1675), sur lequel Mme de Sévigné s'est tant extasiée, fut vanté comme une œuvre supérieure à tout ce qui avait été écrit jusqu'alors sur cette matière. Jamais on n'avait si bien mis en lumière les beautés d'Homère et de Virgile par les règles d'Aristote, et la beauté et la solidité des règles d'Aristote par la merveilleuse conduite de ces grands poëtes. Ces éloges pouvaient être mérités ; mais les recettes d'Aristote interprétées par le Bossu n'étaient guère capables de donner à la France son grand poëte épique. L'inspiration nationale devait être puisée à d'autres sources.

Nous ne trouverons donc pas ombre de poésie épique au dix-septième siècle, si nous y cherchons l'idéal de la critique moderne, un ensemble de traditions, une œuvre populaire et collective à laquelle un grand poëte, qui paraît à propos, vient donner l'unité, les belles formes et les proportions heureuses des ouvrages de génie, enfin le

tableau complet des mœurs et de la vie d'un siècle et le résumé d'une civilisation tout entière.

Quelques écrivains, comme Desmarets de Saint-Sorlin, essayèrent bien de s'affranchir de l'inspiration païenne ; mais leurs œuvres n'en demeurèrent pas moins des calques froids des chefs-d'œuvre de l'antiquité. Il semblerait, dans leur système à presque tous, que l'épopée fût un apologue, et Homère un Ésope de génie.

C'est ce que nous allons voir en étudiant rapidement les écrits du père le Moyne, de Desmarets de Saint-Sorlin, de Scudéri, de Chapelain, les principaux représentants de la poésie épique au dix-septième siècle.

I

Pierre LE MOYNE était entré, à l'âge de dix-sept ans, dans l'ordre des Jésuites dont la règle parut lui peser par la suite. Il s'adonna successivement à l'enseignement de la philosophie, à la prédication, à la poésie, à l'histoire, et enfin à la polémique contre les Jansénistes. Mais un grand objet séduisit surtout son ambition, ce fut de doter la France d'une épopée nationale. Il choisit pour sujet *Saint Louis ou la sainte Couronne reconquise.* « Je n'en pouvais, dit-il dans une savante dissertation sur le poëme héroïque, choisir un plus chrétien ni plus héroïque ; et il ne restait aux muses françaises que celui-là de cette marque, les muses italiennes ayant déjà pris la conquête de la sainte croix et celle du saint sépulcre[1]. » Les sept premiers chants parurent en 1653, et les onze derniers en 1655.

Voici l'exposition, qui, malgré quelque peu d'emphase, mérite d'être lue :

« Je chante un saint guerrier, et la guerre entreprise
Pour ôter aux sultans, ennemis de l'Église,
La couronne qui fut, sur l'autel de la croix,
Un sanglant ornement au front du Roi des rois.
Le projet en fut grand, plus grand en fut l'ouvrage.
L'enfer mit contre lui ruse et force en usage :
Il fit des régiments de fantômes armés ;
Il mit en bastions les éléments charmés ;
Et dans un camp de feu, que les démons formèrent,
Avecque les sultans, les monstres se rangèrent.
Mais le saint roi vainquit sultans, monstres, démons ;
Fit de sang et de corps des fleuves et des monts ;
Au bruit des nations, qui sous lui trébuchèrent,
L'Euphrate, le Jourdain, le Tigre se troublèrent,
Et la sainte couronne, après cent hauts exploits,
Conquise sur l'Égypte enlevée à ses rois,
Fut depuis dans la France à la tige royale,
En guerre comme en paix, une garde fatale.

[1] Le Moyne, *Du poëme héroïque*, 1.

Sous cet abri contre elle, en vain les vents du nord,
En vain ceux du midi depuis ont fait effort.
Nos lis, victorieux de toutes les tempêtes,
Sont plus beaux que jamais, lèvent plus haut leurs têtes,
Et toujours ils seront fermes et florissants,
Favorisés du ciel et respectés des ans,
Tant que des mains de Dieu, sous les saintes épines,
Ils seront arrosés d'influences divines,
Et que les descendants qui naîtront du saint roi,
D'un zèle égal au sien feront régner la foi. »

Cette tentative fut applaudie et obtint les suffrages de plusieurs bons esprits. Le spirituel auteur de la *Promenade de Saint-Cloud*, Gabriel Guéret, dit qu'on sent, dans les vers de le Moyne, cette fureur et cet enthousiasme qui font les vrais poëtes et que ses expressions ont une force et une énergie qui remplissent l'esprit et soutiennent comme il le faut la grandeur de l'épopée. Costar, dans une de ses lettres, déclare qu'il a lu trois fois de suite le *Saint Louis*.

Bien peu de personnes aujourd'hui le pourraient lire une seule fois, fût-ce à de nombreuses reprises. Ce poëme ne manque pas d'imagination, et il renferme de beaux passages, tels que la description des pyramides, en vingt vers, digne d'avoir été souvent citée, malgré quelques taches.

Les Pyramides d'Égypte.

Louis marche sur le Caire, et le sultan Mélédin, effrayé, a recours aux enchantements afin d'armer l'enfer contre les conquérants chrétiens, qui menacent la capitale de son empire. Le plus fameux de ses magiciens, Mirème, le conduit dans les tombeaux des Pharaons.

Il se voit [1] près du Caire une plaine déserte
Que d'un sable mouvant la nature a couverte,
Et qui semble un espace aplani sous les cieux
Pour le seul exercice ou des vents ou *des yeux* [2].
Des premiers Pharaons dans ces campagnes vides
L'audace règne encore avec les pyramides.....
Sous *les pieds* de ces monts taillés et suspendus
Il s'étend des pays [3] ténébreux et perdus,
Des déserts spacieux, des solitudes sombres,
Faites pour le séjour des morts et de leurs ombres.
Là sont les corps des rois et les corps des sultans,

[1] Tournure vieillie, que nos grands écrivains avaient rejetée dès l'époque du P. le Moyne.

[2] Ceci sent la recherche.

[3] Il aurait fallu dire *S'étendent des pays*.

Diversement rangés selon l'ordre des temps.
Les uns sont enchâssés dans de creuses images,
A qui l'art a donné leur taille et leurs visages ;
Et dans ces vains portraits, qui sont leurs monuments,
Leur orgueil se conserve avec leurs ossements.
Les autres, embaumés, sont posés dans des *niches*
Où leurs ombres, encore éclatantes et riches,
Semblent perpétuer, malgré les lois du sort,
La pompe de leur vie en celle de leur mort.
De ce muet sénat, de cette cour terrible
Le silence épouvante, et la face [1] est horrible.
Là sont les devanciers joints à leurs descendants :
Tous les règnes y sont, on y voit tous les temps ;
Et cette antiquité, ces siècles dont l'histoire
N'a pu sauver qu'à peine une obscure mémoire,
Réunis par la mort en cette sombre nuit,
Y sont sans mouvement, sans lumière et sans bruit.

(Livre V).

On remarque encore la comparaison d'Aréthuse, que l'auteur de la *Henriade* n'a pas dédaigné d'imiter. On lit même avec quelque intérêt de plus longs morceaux, tels que le chant où le Moyne a imité assez heureusement les prédictions d'Anchise dans le sixième livre de l'*Énéide*, en faisant prédire par un ange à saint Louis les destinées de sa race. Voltaire, profitant de cette idée, n'a guère fait que la mettre en beaux vers.

De temps en temps la pensée a de l'élévation, les beaux vers de détail ne sont pas rares ; mais l'ensemble est fastidieusement tendu, enflé, vide, et le plan est des plus défectueux. Ni suite dans la fable, ni intérêt dans les épisodes ; aucune connaissance de l'histoire des temps et des lieux ; nulle observation des mœurs ; une diction sans noblesse et sans cesse déparée par l'abus du style figuré et par les alliances de mots les plus bizarres ; de beaux vers, nous l'avons dit, mais presque toujours mal amenés et mal entourés. En somme, un « poëme informe », comme l'appelle l'auteur du *Génie du Christianisme*.

Le laborieux jésuite a donc tristement échoué dans sa téméraire entreprise. Il a laissé d'autres poésies, mais tout à fait secondaires, et Gabriel Guéret, qui lui est si favorable, en faisait peu de cas et déniait à leur auteur le talent de l'élégie et de l'épître. Ses *Tapisseries ou Tentures poétiques et peintures des passions* ; ses *Entretiens et lettres poétiques* adressés à diverses personnes sur toutes sortes de sujets,

[1] Édition de 1672. L'édition de 1658 met *la montre*.

même galants, et ses *Triomphes de Louis le Juste*, sont, en effet, généralement médiocres. Cependant une pièce des *Entretiens*, le *Théâtre du Sage*, contient quelques vers d'une grande beauté. Parlant au président de Mesmes des palais des rois, de leurs *cages dorées*, comparés aux magnificences du ciel, le poëte ajoute :

« Chose étrange pourtant ! les États démolis
Ne suffisent qu'à peine à faire un de ces nids;
Et ces cages, qui sont si basses, si petites,
Se bâtissent du sang des nations détruites.
Il y faut épuiser la nature et les ans;
Il y faut consumer des peuples d'artisans!
Et ces vastes pays d'azur et de lumière,
Tirés du sein du vide et formés sans matière,
Arrondis sans compas, suspendus sans pivot,
Ont à peine coûté la dépense d'un mot! »

Le Moyne publia aussi la *Galerie des femmes fortes*, les *Peintures morales* et la *Dévotion aisée*, si célèbre par les attaques de Pascal. Avant de mourir, il écrivit l'*Histoire du cardinal de Richelieu*, qui a été perdue pour la postérité.

II

Le Parisien Jean Desmarets de Saint-Sorlin, doué d'avantages naturels, n'occupa guère sa jeunesse qu'à la poursuite des succès de galanterie, faisant, dit-il lui-même, usage de son éloquence naturelle auprès des femmes pour ruiner l'esprit du sexe qu'il feignait d'aimer ; « cherchant des paroles pour le troubler, pour l'aveugler, pour le séduire, afin de lui faire croire que le vice était vertu, ou, pour le moins, chose naturelle ou indifférente. » Mais, s'apercevant qu'à ces plaisirs il épuisait à la fois son corps et sa fortune, il en chercha de plus relevés dans les lettres, la musique, la peinture et l'architecture. Admis, comme la plupart des poëtes de son temps, dans la familiarité du cardinal de Richelieu, il composa, pour lui complaire, plusieurs pièces de théâtre. Plus tard, et sans doute dans des sentiments plus généreux, il se porta tout entier vers la dévotion, sans perdre pour cela aucun de ses anciens défauts : il demeura fat, égoïste, vain, fanatique et intolérant à faire supposer aux plus indulgents de ses contemporains qu'il était fou.

Ne fut-ce pas aussi un peu de folie qui lui fit croire, comme au P. le Moyne, qu'il était destiné à donner à la France son poëme épique? Il entreprit de chanter *Clovis ou la France chrétienne* : il ne fut, comme a dit Boileau, qu'un « froid historien d'une fable insipide [1] ».

L'auteur de *Clovis*, comme celui de *Saint Louis*, prodigue le merveilleux à la façon d'Homère; mais il a beau faire, ses poumons ne sont pas de force à lui permettre de sonner de la trompette épique.

[1] *Art poétique*.

Laissons la Motte s'extasier sur les mérites supérieurs du *Saint Louis* et du *Clovis*, et soutenir que ces deux poëmes sont « de beaucoup meilleurs que l'*Iliade*, par la clarté du dessein, par l'unité de l'action, par des idées plus saines de la Divinité, par un discernement plus juste de la vertu et du vice, par des caractères plus beaux et mieux soutenus, par des épisodes plus intéressants, par des incidents mieux préparés et moins prévus, par des discours plus grands, mieux choisis et mieux arrangés dans l'ordre de la passion, et enfin par des comparaisons plus variées et mieux assorties[1]; et revenons à dire, avec Boileau, que le *Clovis*, inférieur au *Saint Louis* et à l'*Alaric*, est *ennuyeux à la mort*.

La *Marie-Madeleine ou le Triomphe de la grâce*, publiée en 1669, douze ans après le *Clovis*, est encore plus illisible. Le style en est lâche et rampant du commencement à la fin. Desmarets cependant, en entreprenant ces poëmes épiques, avait été mû par une grande pensée. Converti tout à coup, il avait voulu venger la poésie chrétienne des attaques de Despréaux. Dans le discours placé à la tête de l'édition de *Clovis*, de 1673, il s'efforce de montrer que le merveilleux chrétien est supérieur au merveilleux païen, et que la poésie chrétienne l'emporte sur la païenne, pour le fond et pour la forme, pour le style comme pour les pensées et les sentiments. Suivant lui, les miracles du Christ, attestés par le sang des martyrs, l'emportent littérairement sur les prodiges du paganisme, inventés par l'imagination des poëtes. La vraie religion est plus favorable à la poésie que la fausse, puisqu'elle lui apporte un héros plus divin et des sujets plus beaux.

La religion lui fournit encore, ajoute Desmarets, des mœurs meilleures, des sentiments plus nobles et plus élevés, des richesses de diction plus grandes. « Dans les sujets divins, dit-il, les figures sont comme dans leur pays natal, parce que les saintes Écritures en sont toutes pleines; et c'est le Saint-Esprit qui en est l'auteur et qui les a inspirées, comme créateur de la nature, laquelle il connaît parfaitement, et de laquelle il a toujours tiré de belles figures pour la magnificence de ses expressions. Le démon ne les a apprises que des saints Livres, et sur ce modèle il les a inspirées aux païens, qui en ont fait la plus admirable richesse de leurs ouvrages. » L'imagination païenne n'est que l'ombre de l'imagination du Saint-Esprit; et, quand nous nous inspirons du paganisme au lieu de nous inspirer des Livres saints, nous cherchons l'ombre au lieu de chercher la lumière. Suivant lui, le christianisme étant supérieur au paganisme, le poëte chrétien est nécessairement supérieur aux plus grands poëtes païens, à Homère, à Virgile. Les païens ne pouvaient avoir la perfection, parce que la perfection n'appartient qu'au christianisme. Un chrétien qui connaît la grandeur, la beauté, la droiture et les merveilles de sa religion, et qui attribue à Dieu seul toutes les lumières, a mille fois plus d'esprit

[1] *Réfl. sur la crit.*, II.

et de jugement que n'en eurent jamais les plus grands génies des gentils.

Comme il était raisonnable de conclure de la fausseté de la religion à la fausseté des mœurs et des caractères poétiques ! Est-il donc impossible de peindre l'homme avec vérité, par cela seul qu'on a des idées fausses sur le culte? Partant de cette prévention, le pieux Desmarets se trouvait loué médiocrement quand on le comparait à Homère. Il semblait à sa vanité sainte que personne, ni parmi les anciens ni parmi les modernes, ne s'était élevé à une aussi sublime hauteur épique que lui. Voici comment il parlait de ce *Clovis*, dont la lecture effrayait tant Boileau :

« Le poëme de *Clovis*, qui est mêlé du christianisme et du paganisme, à cause que ce grand roi fut retiré de l'un à l'autre, est le plus grand et le plus beau sujet qu'un poëte français puisse jamais traiter... C'est le véritable poëme de la France, où l'on voit les admirables exploits de ce grand roi qui en fit la conquête, et qui lui donna le nom de France, et où la sainte religion triomphe du triomphant. Aussi la Grèce et l'Italie n'ont jamais eu un si noble et si haut sujet où la vraie religion ait combattu la fausse, et l'on ne pourra jamais l'appeler en justice au nom d'Homère, ou de Virgile, ou du Tasse, pour restitution ni d'emprunt ni de larcin. »

Remettre les anciens à leur place était devenu comme l'idée fixe de Desmarets. Il la poursuit sans relâche dans quatre ouvrages composés exprès, dans un discours mis, en 1669, à la tête de son poëme de *Marie-Madeleine*, dans son *Traité pour juger les poëtes grecs, latins et français*, publié en 1670, dans un discours qui précédait la nouvelle édition de *Clovis* donnée en 1673, enfin dans une *Défense de la poésie française*, adressée à Perrault.

Ces divers traités, au milieu de beaucoup de paradoxes et d'idées fausses, présentent quelques remarques intéressantes sur la peinture, la musique, l'architecture, et les inventions de l'esprit humain, remarques dont plus tard Perrault fera son profit.

Desmarets eut beau enfler la voile et voguer en plein mysticisme chrétien, les défenseurs de la mythologie ne se tinrent pas pour battus.

« De la foi des chrétiens les mystères terribles
D'ornements égayés ne sont pas susceptibles, »

proclama Boileau. Quelques années après l'*Art poétique*, le plus illustre poëte du siècle, P. Corneille, vint prêter à cette cause un puissant appui en traduisant en charmants vers français une pièce latine que J.-B. Santeul, chanoine de Saint-Victor, avait écrite en faveur de la mythologie, à l'encontre de son frère, défenseur de la cause contraire.

Santeul s'était contenté de vanter les grâces et la beauté de la mythologie. Corneille, à cette défense de la Fable, ajouta quelques traits spirituels contre Saint-Sorlin et ses partisans :

« La Fable en nos écrits, disent-ils, n'est pas bien;
La gloire des païens déshonore un chrétien.
L'Église toutefois, que l'Esprit-Saint gouverne,
Dans ses hymnes sacrés nous chante encor l'Averne,
Et par un vieil abus le Tartare inventé
N'y déshonore point un Dieu ressuscité.
Ces rigides censeurs ont-ils plus d'esprit qu'elle,
Et font-ils dans l'Église une Église nouvelle ? »

Desmarets mourut à la peine sans avoir eu la satisfaction de voir prendre au sérieux, même par le monde dévot de son époque, aucune des exagérations de sa poétique religieuse. Que ne donnait-il un meilleur modèle du merveilleux chrétien? Il aurait eu cause gagnée s'il avait su se faire lire.

III

George Scudéri, né en 1601, au Havre, où son père était lieutenant du roi, quitta les armes pour la poésie où il fut conduit par la main des amours.

Rien ne pouvait paraître trop élevé ni trop difficile pour son ambition et pour sa présomption. Aussi se lança-t-il à son tour dans la carrière épique. Il fit *Alaric ou Rome vaincue*, et le dédia « à la sérénissime reine de Suède », qui malheureusement avait abdiqué avant la publication de l'ouvrage.

Il n'était resté de cette épopée que le premier vers cité par Boileau, et ce n'est pas le plus mauvais :

« Je chante le vainqueur des vainqueurs de la terre. »

Mais de nos jours on a relevé l'incontestable mérite qu'offrent certaines parties des descriptions que Boileau a le plus ridiculisées. Malgré l'anathème de l'auteur de l'*Art poétique* nous oserons dire, comme M. Théophile Gautier, qu'il y a beaucoup de verve et d'imagination dans la description du palais enchanté, et que l'architecture y est d'une richesse merveilleuse :

« Mais du grand bâtiment la façade royale
Efface tout le reste et n'a rien qui l'égale;
Elle charme les yeux, elle étonne l'esprit,
Et fait même trembler la main qui la décrit.
L'ordre corinthien règne par tout l'ouvrage;
L'on voit ramper partout l'acanthe au beau feuillage,
Et partout on peut voir entre ces ornements
Des chapeaux de triomphe et des vases fumants;
Ce ne sont que festons, ce ne sont que couronnes,
Bases et chapiteaux, pilastres et colonnes,
Masques, petits amours, chiffres entrelacés,
Et crânes de béliers à des cordons passés;

Les yeux trouvent partout moulures et corniches,
Et figures de bronze en de superbes niches,
Frises, balcons, hors-d'œuvre et cartouches encor,
Et cornes d'abondance à fruit, feuille et fleur d'or;
Enfin tout ce que peut la noble architecture,
Le bel art du dessin, la savante sculpture,
Tout brille avec éclat au front de ce palais
Qui n'eut pas de semblable et n'en aura jamais. »

Comme l'auteur des *Grotesques*, nous trouvons aussi que l'escalier n'est pas indigne de cette façade :

« L'escalier
Se déroule superbe autant que singulier :
D'un marbre blanc et pur cent nymphes bien rangées,
De grands paniers de fleurs sur leurs têtes chargées,
Où l'art et la nature ont mis leurs ornements,
Semblent vouloir monter aux beaux appartements ;
Leur main gauche soutient ces paniers magnifiques,
Leur droite tient les plis de leurs robes antiques,
Et l'art a fait changer, par ses nobles efforts,
Les veines de ce marbre aux veines de leur corps. »

Enfin, nous ne pouvons non plus nous empêcher d'admirer la salle de bains :

« Sa figure octogone est au soleil levant;
Quatre degrés de marbre enfoncés bien avant
Sont propres à s'asseoir près d'une onde argentée
Dans la cuve de jaspe abondamment jetée.
Cette eau sort à grands flots de l'urne de cristal
Que tient sous le bras droit un fleuve de métal,
Qui, parmi les roseaux et les glaïeuls humides,
Semble comme appuyer son front coupé de rides,
Pendant que d'une main on voit qu'il veut sécher
Ce long poil tout mouillé qui paraît l'empêcher,
Et sécher à la fois sa barbe hérissée,
Dégouttant sous la main dont on la voit pressée.
Chaque angle a sa colonne, et l'on y voit encor
Le linge et les parfums en quatre vases d'or,
De qui les bas-reliefs sont superbement riches.
Quatre nymphes de marbre en quatre grandes niches
Reprennent leurs habits comme sortant de l'eau,
Et découvrent un corps aussi blanc qu'il est beau. »

Le poëme d'*Alaric* est précédé d'une longue préface, sorte de poétique de l'épopée, où Scudéri cite Aristote, Horace, Macrobe, Scaliger, Castelvetro, Piccolomini, Vida, Vossius, Pacius, Riccobon, Robertel, Paul Benni, Mambrun, puis Homère, Virgile, Lucain, Stace, le Boiardo, l'Arioste, le Tasse, etc., pour prouver que son poëme est dans toutes les

règles de l'art, et pour reporter sur ces critiques et ces poëtes tous les défauts, s'il y en a dans son ouvrage.

Il y en a, en effet. Le tout est d'un romanesque outré et d'un style à la fois emphatique et trivial. Une certaine richesse d'imagination, et des passages qui témoignent d'un véritable talent d'artiste pour la description, ne suffisent pas pour sauver du ridicule et de l'ennui un poëme entier.

IV

Jean Chapelain, fils d'un notaire au Châtelet, débuta dans les lettres par des traductions de romans espagnols ; elles furent bien accueillies ; mais cela n'était point une carrière. Il se tourna vers la médecine. Cette étude l'attacha peu, et bientôt il ne résista plus à la tentation de rimer qui le tourmentait secrètement. Il débuta par une ode au cardinal de Richelieu, qui fut bien reçue. Elle contenait de belles strophes, d'agréables détails. Le jeune auteur la fit suivre de trois autres, avec de nouvelles dédicaces, l'une au duc d'Enghien, la seconde au comte de Dunois, et la troisième à Mazarin. Il y disait au futur ministre de Louis XIV :

« De quelque insupportable injure
Que ton renom soit attaqué,
Il ne saurait être offusqué :
La lumière en est toujours pure ;
Dans un paisible mouvement
Tu t'élèves au firmament,
Et laisses contre toi murmurer cette terre :
Ainsi le haut Olympe, à son pied sablonneux,
Laisse fumer la foudre et gronder le tonnerre,
Et garde son sommet tranquille et lumineux. »

Le succès de ses débuts le fit admettre d'emblée chez le cardinal de Richelieu qui bientôt lui accorda une pension de trois mille francs. Peu après il fut membre des réunions de Conrard, puis de l'Académie française à laquelle il proposa la rédaction de son dictionnaire.

Chapelain n'avait encore rien produit qu'il était déjà en faveur parmi les gens de lettres, car on lui connaissait une érudition et une littérature immenses. Sa réputation d'excellent prosateur et de critique judicieux était faite, et il la méritait ; Thomas Corneille[1] le citait comme une autorité à côté de Vaugelas et disait de lui « qu'aucune finesse de notre langue ne lui était inconnue. » « Que n'écrit-il en prose ! » s'écriait Boileau à qui la poésie de Chapelain donnait sur les nerfs. Sa prose était ferme, nette et nourrie : ses recueils de correspondances en font foi. Colbert le considérait comme un oracle dans toutes les matières de littérature, et la renommée l'élevait dès lors au

[1] *Notes sur les Remarques de Vaugelas*, XXIV.

rang des génies. On s'attendait à le voir restaurer les lettres françaises

« Et de Malherbe éteint rallumer le flambeau. »

Enfin sa réputation s'établit si bien qu'il fut chargé par Colbert, en 1662, de désigner lui-même les hommes dignes des bienfaits de Louis XIV. Il s'acquitta de cette tâche délicate avec l'impartialité la plus consciencieuse et la plus généreuse ; car il fit entrer sur sa liste ses détracteurs les plus violents. Enfin, familier à l'hôtel de Rambouillet, ami des ducs de Montausier et de Longueville, de Balzac, de Vaugelas, de Ménage, de Lancelot, d'Antoine Arnauld, lié avec tous les hommes célèbres de l'Europe, il jouissait d'une immense considération.

Son malheur, ou plutôt son erreur, fut de se croire un grand poëte et capable de doter la France d'une épopée nationale. Il entreprit cette tâche périlleuse, mais il n'eut que la gloire de l'entreprise ; le succès ne la couronna point. Il prit pour sujet la *Pucelle d'Orléans*, et en fit un poëme en vingt-quatre chants. Il employa, seulement à méditer son œuvre, près de cinq ans, et ne commença son premier vers qu'après avoir ébauché le tout en prose.

En 1637, Arnaud d'Andilly eut occasion de voir les deux premiers livres. Il en fut enchanté et les présenta au duc de Longueville avec qui il était lié. Le duc, qui descendait de Dunois, voulut s'attacher le chantre *sublime* de sa famille, et lui fit une pension de deux mille livres, durable pendant toute la composition du poëme. La première moitié de l'œuvre prit à elle seule vingt années.

Néanmoins il n'était pas sans crainte sur la réussite. « Les louanges anticipées de quelques personnes, dit-il dans sa préface, n'ont été souffertes par lui qu'avec beaucoup de peine, et il a toujours appréhendé qu'elles ne l'engageassent à soutenir une réputation plus grande que sa faiblesse ne lui permettait. »

Enfin il fallut s'exécuter. En 1656 il publia les douze premiers chants du poëme, cette œuvre de trente années de méditation et de travail, cette œuvre si impatiemment désirée, qui devait, hélas ! si peu répondre à l'attente qu'elle avait excitée. Le public, prévenu en faveur du poëte, accueillit d'abord assez bien le poëme. Six éditions s'épuisèrent en dix-huit mois ; mais bientôt au bruit succéda le silence et au silence la critique, et tout fut dit pour Chapelain. Sa réputation était à jamais ruinée.

Le plan de la *Pucelle d'Orléans* n'est pas plus épique que la versification. L'auteur ne chercha pas, comme le père le Moyne, à intéresser par des épisodes étrangers à l'action ; il eut le bon sens de rejeter la magie et les enchantements auxquels avaient eu recours ses devanciers ; mais il conçut la bizarre et froide idée de remplacer ce *merveilleux* parasite par une allégorie métaphysique. Dans son poëme, la France devient l'*âme* de l'homme en guerre avec elle-même ; Charles VII est la *volonté* portée tantôt au bien, tantôt au mal ; dans

l'Anglais et le Bourguignon, il faut voir le *transport de l'appétit irascible*; Agnès est l'*appétit concupiscible*; Dunois est la *vertu*; Tanneguy, l'*entendement*; enfin la Pucelle, la *grâce divine*.

Voici, certainement, les vingt plus beaux vers contenus dans la partie publiée du poëme. Ils sont tirés du premier livre :

« Loin des murs flamboyants qui renferment le monde,
Dans le centre caché d'une clarté profonde,
Dieu repose en lui-même, et, vêtu de splendeur,
Sans bornes, est rempli de sa propre grandeur.
Une triple personne en une seule essence :
Le suprême pouvoir, la suprême science
Et le suprême amour, unis en trinité,
Dans son règne éternel forment sa majesté.
Neuf corps d'esprits ardents, de ministres fidèles,
Devant l'Être infini, soutenus sur leurs ailes,
Dans un juste concert de différents degrés,
Chantent incessamment des cantiques sacrés,
Sur son trône étoilé, patriarches, prophètes,
Apôtres, confesseurs, vierges, anachorètes,
Et ceux qui par leur sang ont cimenté leur foi,
L'adorent à genoux, saint peuple du saint roi.
Debout à son côté, la Vierge immaculée,
Qui, de grâce remplie et de vertus comblée,
Conçut le Rédempteur en son pudique flanc,
Entre tous les élus obtient le premier rang. »

On peut citer encore, dans le septième livre, des vers vraiment remarquables et d'une facture toute moderne. Le poëte décrit ainsi le char pompeux qui conduira la belle Agnès vers le duc de Bourgogne :

« Le corps en est de cèdre, et sa noble structure
D'un grand et large trône imite la figure;
Bas devant, haut derrière, avec art travaillé,
Et par tout le dehors en diamants taillé.
En forme d'échiquier leurs pointes compassées
Luisent d'or et d'argent, par ordre entrelacées;
Et quand l'astre du jour de ses rayons les bat,
L'une à l'envi de l'autre accroissent leur éclat.
Le dedans est couvert d'une pourpre enflammée,
De fleurs d'or et d'argent en échiquier semée;
Et son grand ciel de pourpre en échiquier encor
Est semé, près à près, de fleurs d'argent et d'or.
Deux cavales, de taille entre mille égalées,
Partout sur un fond blanc de jaune pommelées,
Tiennent le court timon entre elles arrêté,
D'or et d'argent partout à carreaux marqueté.
De ces riches métaux, mais en légères chaînes,
Furent forgés leurs traits, leurs harnais et leurs rênes;
Et le mors écumeux par leur bouche rongé
De ces mêmes métaux fut encore forgé.

La belle, assise au char, prend les guides sonnantes ;
A sa tête est Roger couvert d'armes brillantes;
Ses femmes et sa suite, autour d'elle à cheval,
Pour commencer leur course attendent le signal.
Tel paraît le soleil, lorsque, du sein de l'onde,
Il vient sur un char d'or rendre le jour au monde. »

A part quelques passages remarquables, tels que ceux-ci, il y a peu de chose à louer dans ce fameux poëme de « douze fois douze cents mauvais vers », comme a dit Boileau. C'est qu'il n'y a nullement dans Chapelain l'étoffe d'un poëte épique, ni même d'un simple poëte. Avec le goût et l'imagination, il lui manque l'harmonie de l'oreille, et elle lui manque absolument :

« Son cerveau tenaillant rima malgré Minerve, »

dit encore Despréaux. Son style est d'une dureté perpétuelle ; il est rocailleux, coriace, obscur à force de prétention à une concision toute sèche, et, pour tout dire en un mot, jamais rimeur, dans aucune langue, ne causa plus d'ennui à ses lecteurs. Aussi, malgré les quelques beaux vers et les rares morceaux dans lesquels des éclairs de talent viennent frapper les yeux, le poëme tomba dans le ridicule d'abord, puis dans l'oubli.

Une consolation resta du moins à Chapelain. Il ne crut jamais à la justice de sa chute qu'il attribua à la jalousie de ses contemporains, et il se persuada jusqu'à la fin que la postérité l'en vengerait. « Bien qu'en tout mon siècle, disait-il dans la préface de la dernière partie, il n'y eût que trois ou quatre têtes bien faites qui eussent bonne opinion de mon ouvrage, ce me serait assez pour n'en avoir pas moi-même une opinion mauvaise. » Il nourrissait ainsi sa vanité et se consolait de l'insuccès du moment par l'espoir d'un revirement réparateur de l'opinion. Vaine attente! Le public maintint sa sentence, et Chapelain découragé dut renoncer à publier la fin de son poëme. Les douze derniers chants sont conservés manuscrits à la Bibliothèque impériale.

V

La manie épique fit encore composer une quantité d'autres poëmes moins connus que ceux qui viennent d'être nommés : le *Saint-Paul* d'Antoine Godeau, évêque de Grasse et de Vence ; le *David*, de Lesfargues ; le *David*, le *Samson*, le *Jonas*, et le *Josué* de Coras [1], le *Charlemagne* de le Laboureur, la *Madeleine* de Cotin, les *Sarrasins chassés de*

[1] Chateaubriand (*Génie du christianisme*, II, 1, 4) a signalé dans le *David* de Coras quelques vers assez remarquables de facture. Ce poëme peut mériter d'être parcouru, comme dit le célèbre écrivain, mais les échantillons qu'il en donne ne font naître aucune envie de le lire.

France, que Boileau nomme *Childebrand*, de Carel de Sainte-Garde; *Charlemagne, ou le Rétablissement de l'empire romain*, et *Charlemagne pénitent*, de Courtin, *Saint-Paulin*, de Perrault, etc., etc. Tout cela n'est que de tristes avortements qui devaient faire passer en axiome que les Français n'ont pas la tête épique [1].

VI

Après les auteurs originaux ou soi-disant tels de poëmes épiques, disons un mot d'un traducteur qui a droit ici à une mention et à quelques éloges; nous voulons parler de Brébeuf et de sa version poétique de la *Pharsale* de Lucain.

Guillaume de Brébeuf, écuyer, sieur de la Boissets, fut encouragé par Corneille, son ami, à traduire le chantre de la guerre fameuse où devait succomber la république romaine. Cette traduction réussit mieux que les poëmes épiques originaux dont il vient d'être question. Le public, et même des juges supérieurs, séduits par une fausse grandeur, ne s'aperçurent pas que par l'emphase, par le mauvais goût, par l'ennui, Brébeuf est *Lucano Lucanior*, plus Lucain que Lucain lui-même. Corneille était jaloux de quelques vers de Brébeuf, notamment des vers tant cités relatifs à l'invention de l'écriture par Cadmus: il aurait donné, disait-il, deux de ses meilleures pièces pour ces quatre vers, et il essaya même de les refaire à sa façon, mais sans pouvoir les égaler. Daniel Huet va jusqu'à appeler Brébeuf, « un esprit sublime qui s'élevait bien au delà de la portée des simples mortels ».

Cet engouement aurait pu se prolonger et s'étendre. Mais Boileau était là. D'un trait il dissipa le prestige, et son jugement, confirmé par le sentiment de Voltaire, est devenu celui de la postérité.

Disons cependant que dans la traduction comme dans l'original de la *Pharsale*, il y a des pensées brillantes sans être fausses, des sentiments généreux, et assez souvent une expression pleine de force; des peintures qui frappent et même certains traits de sublime. Boileau lui-même l'a reconnu: « Malgré son fatras obscur, dit-il, Brébeuf parfois étincelle. »

Brébeuf a d'autres titres poétiques que la traduction de la *Pharsale*. Bien que tourmenté par la fièvre pendant vingt ans, il composait sans relâche. Il a laissé des *Entretiens solitaires* où de bons juges, Sainte-Beuve, Saint-Marc Girardin et autres, ont reconnu de véritables beautés grandes et simples. Nous avons aussi de lui cent cinquante épigrammes, presque toutes spirituelles, qu'il fit par gageure, sur une femme fardée. Enfin il est le rival de Scarron dans deux traductions burlesques qu'il a faites, l'une du premier livre de Lucain, l'autre du septième livre de l'*Énéide*; mais ce dernier titre n'est pas celui qui le recommande le plus.

[1] Voir *Histoire des poëmes épiques français du XVIIe siècle*, par Julien Duchesne, professeur au lycée de Nancy.

LA POÉSIE DRAMATIQUE

IDÉE GÉNÉRALE DU THÉATRE FRANÇAIS AU DIX-SEPTIÈME SIÈCLE.

La fin du seizième siècle et le commencement du dix-septième sont marqués par la plus complète anarchie théâtrale. Le mélange et la confusion des genres, le mépris des règles et le dédain de la morale s'y étalaient impunément. Et combien d'auteurs à l'œuvre pour cette misérable besogne dont ils étaient fiers ! De 1628 à 1658 les frères Parfait ont compté jusqu'à cent quarante-sept poëtes, auteurs de quatre cent cinquante tragédies, comédies, tragi-comédies ou pastorales. Dans ce nombre effrayant combien peu il y eut d'écrivains d'un mérite estimable ! La plupart sont tombés dans un irrévocable et très-juste oubli. N'en citons qu'un exemple. Qui se souvient que la Calprenède, si connu comme romancier, eut aussi de la réputation comme auteur tragique, et que ses pièces de *Mithridate*, de *Rhadamanthe*, de *Jeanne d'Angleterre*, du *Comte d'Essex*, de *Phalante*, furent jouées avec un certain succès ?

Le plus grand nombre des poëtes tragiques de cette époque se modèlent sur les Espagnols ou les Italiens. Ils empruntent de ces derniers, de Bibbiena, de l'Arioste, de Sforze d'Oddi, etc., des sujets chevaleresques, pastoraux, tragi-comiques ou bouffons ; ou bien ils s'ingénient, comme les Espagnols, à diversifier leurs pièces en y mettant force intrigues et force incidents : princes déguisés ou inconnus à eux-mêmes, lettres équivoques ou tombées entre les mains de gens à qui elles ne s'adressaient pas, portraits perdus, méprises de nuit, voilà ce qui faisait la vogue extraordinaire de l'Hôtel de Bourgogne que Guillot Gorju, dans son *Apologie adressée à tous les beaux esprits* (1634), appelait le « trône de la poésie française et de la délicatesse des bons vers ». C'était le courant ; et Corneille lui-même s'égara un moment dans les imbroglios de cape et d'épée des Espagnols.

Un exemple suffira pour faire connaître dans quel style s'écrivait la tragédie au commencement du dix-septième siècle.

Dans *Psamménite*, tragédie en quatre actes par les frères Montbesnard, dont le sujet, tiré d'Hérodote, roule sur la conspiration du roi d'Égypte, Psamménite, contre Cambyse qui l'avait vaincu et s'était montré généreux dans la victoire, on lit les étranges vers qui suivent :

Cambyse condamne à mort Psamménite pour avoir conspiré :

« Soldats, empoignez-le par jambes et par bras,
Lui faisant avaler, pour sa cruelle peine,

Une tasse de sang de taureau toute pleine.
Qu'attendez-vous, soldats? Je veux donc le premier...

PSAMMÉNITE.

Viens, viens, viens, je suis prêt déjà à l'avaler.

CLIMÈNE.

Avale, avale tout.

CAMBYSE.

Faites-lui boire toute.

CLIMÈNE.

Il est tout étourdi!

CAMBYSE.

Qu'il n'en reste point goutte. »

Le roi injurie en ces termes le patient près d'expirer :

« Tu ne pourras jamais, brigand, prendre les armes.
Conspire or à présent, brasse-moi des traisons. »

Toute la pièce est sur ce ton. Vingt auteurs vantés alors, et encore plus tard, écrivaient ainsi : c'est la mauvaise queue de Ronsard et de du Bartas. Cette école affectionnait particulièrement les métaphores ampoulées. Ainsi pour dire : *Il y a vingt ans*, on trouve dans *Ulysse, tragédie françoise* (1603) :

« Le journalier brandon a roulé dans les cieux
Quatre lustres entiers son coche radieux. »

Ces emphases et ce mauvais goût sont encore préférables aux platitudes d'autres soi-disant auteurs tragiques de la même date, dans les œuvres desquels on ne trouve nulle élévation, aucun souffle, aucune vie, où l'on ne rencontre que vulgarités soporatives, que fades et languissantes longueurs, que déclamations forcées.

Les progrès de l'art dramatique furent considérables et rapides sous le règne de Louis XIII. Le principal honneur en doit revenir non au fils de Henri IV, « qui n'aima jamais les lettres ni les gens de lettres [1], » mais bien au cardinal de Richelieu, qui avait une passion extraordinaire pour ce genre de poésie. « Tous ceux, dit Pellisson, qui se sentaient quelque génie, ne manquaient pas de travailler pour le théâtre : c'était le moyen d'approcher des grands, et d'être favorisé du premier ministre, qui, de tous les divertissements de la cour, ne goûtait guère que celui-là. L'historien de l'Académie donne les détails les plus

[1] Anecdotes sur Louis XIII placées à la suite de *l'Institution du prince*, de Vauquelin des Yveteaux.

curieux sur ce goût de préférence du cardinal-ministre pour la poésie théâtrale.

« Non-seulement il assistait avec plaisir aux comédies nouvelles, mais encore il était bien aise d'en conférer avec les poëtes, de voir leur dessein en sa naissance, et de leur fournir lui-même des sujets. Que s'il connaissait un bel esprit qui ne se portât pas de sa propre inclination à travailler en ce genre, il l'y engageait insensiblement par toutes sortes de soins et de caresses. Ainsi, voyant que M. Desmarets en était très-éloigné, il le pria d'inventer du moins un sujet de comédie, qu'il voulait donner, disait-il, à quelque autre, pour le mettre en vers. M. Desmarets lui en porta quatre bientôt après. Celui d'Aspasie, qui en était un, lui plut infiniment; mais, après lui avoir donné mille louanges, il ajouta que *celui seul qui avait été capable de l'inventer serait capable de le traiter dignement*, et obligea M. Desmarets à l'entreprendre lui-même, quelque chose qu'il pût alléguer. Ensuite, ayant fait représenter solennellement cette comédie devant le duc de Parme, il pria M. Desmarets de lui en faire une semblable tous les ans. Et lorsqu'il pensait s'en excuser sur le travail de son poëme héroïque de *Clovis*, dont il avait déjà fait deux livres, et qui regardait la gloire de la France et celle du cardinal même, le cardinal répondait qu'il aimait mieux jouir des fruits de sa poésie autant qu'il serait possible, et que, ne croyant pas vivre assez longtemps pour voir la fin d'un si long ouvrage, il le conjurait de s'occuper, pour l'amour de lui, à des pièces de théâtre dans lesquelles il pût se délasser agréablement de la fatigue des grandes affaires. »

C'est ainsi que Richelieu fit composer à Desmarets la comédie des *Visionnaires*, la tragi-comédie de *Scipion*, celles de *Roxane*, de *Mirame* et d'*Europe*. Le grand ministre prenait lui-même part à la composition de ces pièces. Suivant Pellisson, il est certain qu'une partie du sujet et des pensées de *Mirame* était de lui; et de là vint qu'il témoigna des tendresses de père pour cette pièce, dont la représentation lui coûta deux ou trois cent mille écus, et pour laquelle il fit bâtir cette grande salle de son palais qui sert encore aujourd'hui à ces spectacles. Il fournit également le sujet de trois autres comédies, qui sont : les *Thuilleries*, l'*Aveugle de Smyrne* et la *grande Pastorale*. Dans cette dernière, il y avait jusqu'à cinq cents vers de sa façon [1].

Quelquefois le ministre-poëte s'ingéniait à trouver un sujet heureux; il en formait le canevas, distribuait chaque acte à un poëte différent, achevait par ce moyen la pièce en un mois, et la faisait représenter dans son palais avec la plus grande magnificence. Il avait ainsi à ses ordres cinq poëtes principaux : Boisrobert, Corneille, Colletet, l'Étoile et Rotrou. Réussissaient-ils à son gré, il leur accordait, outre les pensions ordinaires, de princières gratifications.

Mais déjà une grande réforme avait été entreprise, réforme utile, nécessaire, et qui malheureusement ne fut pas faite dans un esprit assez large ni assez indépendant.

[1] Voir Pellisson, *Hist. de l'Académie française.*

Pour ce qui concerne le théâtre, on eut le tort de vouloir le ramener trop rigoureusement à la régularité antique. On vit dans la tragédie des anciens un modèle fixé pour jamais, et l'on s'assujettit servilement à leur imitation; mais était-ce les imiter que de suivre les préceptes étroits de l'abbé d'Aubignac dont la *Pratique du théâtre* eut une influence énorme sur les destinées de notre art dramatique? Assurément non. Cet ouvrage fut *dressé* pour complaire à Richelieu qui l'avait passionnément souhaité, dans la croyance où il était que ce traité pourrait soulager nos poëtes de la peine qu'il leur eût fallu prendre et du temps qu'il leur eût fallu perdre s'ils eussent voulu chercher eux-mêmes dans les livres et au théâtre les observations que l'abbé d'Aubignac avait faites.

Avant lui, on avait déjà traité fort au long de l'excellence du poëme dramatique, de son origine, de ses progrès, de sa définition, de ses espèces, de l'unité d'action, de la mesure du temps, de la beauté des événements, des sentiments, des mœurs, du langage et des autres matières qui se rattachent à la théorie du théâtre, mais il avait voulu tirer, des premières maximes établies par ses devanciers, des observations pratiques.

Quand le dégoût pour le grossier pêle-mêle de toutes les imitations qui avaient trop longtemps régné sur notre théâtre eut enfin ramené à la tragédie savante, une des premières règles dont on s'avisa fut celle des vingt-quatre heures, mais elle mit du temps à bien s'établir. Corneille lui-même en parlait fort dédaigneusement dans la préface de *Clitandre* imprimée en 1632.

« Que si j'ai renfermé cette pièce dans la règle d'un jour, disait-il, ce n'est pas que je me repente de n'y avoir point mis *Mélite*, ou que je me sois résolu à m'y attacher dorénavant. Aujourd'hui quelques-uns adorent cette règle; beaucoup la méprisent; pour moi, j'ai voulu seulement montrer que, si je m'en éloigne, ce n'est pas faute de la connaître. »

D'Aubignac dit à propos du mépris que les poëtes dramatiques de son époque professaient pour l'unité de temps :

« Il me souvient d'avoir remarqué des poëmes si déréglés, qu'au premier acte une princesse était mariée; au second, naissait le héros son fils; au troisième, ce jeune prince paraissait dans un âge fort avancé; au quatrième, il faisait l'amour et des conquêtes; au cinquième, il épousait une princesse qui vraisemblablement n'était née que depuis l'ouverture du théâtre, et sans même qu'on en eût ouï parler [1]. »

L'auteur de la *Pratique du théâtre* ajoute que quand il approcha du cardinal de Richelieu, il trouva le théâtre spécialement vicieux en ce qui regarde le temps convenable à la tragédie. Il ne put voir une faute

[1] *Pratique du théâtre*, I, I.

si grossière en des pièces qui recevaient les applaudissements de toute la cour, sans en parler; mais il fut généralement contredit et même raillé, « et par les poëtes qui les composaient avec réputation, et par tous les autres qui les écoutaient avec plaisir. »

Quand, pour défendre cette règle du temps, qu'on trouvait si étrange, il alléguait les anciens dont « l'art n'a pas empêché que leurs ouvrages n'eussent eu la gloire de survivre à tant de siècles, on le payait de cette belle réponse : *Qu'ils avaient bien travaillé pour leur temps, mais qu'en ce temps-ci ils eussent passé pour ridicules*, comme si la raison vieillissait avec les années [1]. »

Le premier défenseur déclaré des trois unités fut Chapelain. Dans une conférence qu'il eut sur les pièces de théâtre, en présence du cardinal de Richelieu, il montra qu'on y devait indispensablement observer les trois unités de temps, de lieu et d'action. Cette doctrine était nouvelle pour tout le monde, et pour le cardinal et pour les poëtes qu'il avait à ses gages; mais Richelieu en fut charmé, et, au sortir de la conférence, il accorda à Chapelain une pension de mille écus, et lui donna dès lors une pleine autorité sur tous ses poëtes; et quand il voulut que le *Cid* fût critiqué par l'Académie, ce fut principalement sur lui qu'il s'en reposa.

Promulguées par Chapelain, imposées par Richelieu et l'Académie, rédigées en code par l'abbé d'Aubignac, les trois unités triomphèrent enfin dans la tragédie et la comédie. Mais le privilége de conserver les vieilles libertés dramatiques fut laissé à la tragi-comédie, genre de pièce qui représente toujours une aventure assez sérieuse, dont les principaux personnages, nécessairement de qualité, sont menacés durant l'action de quelque grand malheur, mais en sont garantis à la fin par quelque événement inespéré.

Quand les règles du théâtre antique eurent été remises en honneur, l'opinion qui regardait l'histoire moderne comme impropre à fournir des sujets de tragédie prévalut universellement. Comme le remarque Schlegel, c'était uniquement les noms modernes, et surtout les noms français, qu'on ne pouvait pas supporter dans la langue poétique, car on donnait d'ailleurs la couleur française à tous les héros de l'antiquité.

Le théâtre du dix-septième siècle est essentiellement éloquent : il parle trop et n'agit pas assez. La tragédie surtout y est beaucoup trop oratoire, et le ton en est trop constamment noble et tendu.

« A considérer la tragédie dans sa nature, a dit d'Aubignac, et, à la rigueur, selon le genre de poésie sous lequel elle est constituée, on peut dire qu'elle est tellement attachée aux actions, qu'il ne semble pas que les discours soient de ses appartenances. Ce poëme est nommé *drama*, c'est-à-dire *action*, et non

[1] *Pratique du théâtre*, liv. II, ch. VII.

pas *recit;* ceux qui le représentent se nomment *acteurs,* et non pas *orateurs;* ceux-là mêmes qui s'y trouvent présents s'appellent *spectateurs* ou *regardants,* et non pas *auditeurs;* enfin, le lieu qui sert à ses représentations est dit *théâtre,* et non pas *auditoire,* c'est-à-dire *un lieu où on regarde ce qui s'y fait,* et non pas *où l'on écoute ce qui s'y dit :* aussi est-il vrai que les discours qui s'y font doivent être comme des actions de ceux qu'on y fait paraître ; car là, *parler* c'est *agir,* ce qu'on dit pour lors n'étant pas des récits inventés par le poëte pour faire montre de son éloquence [1]. »

On préférerait moins d'appareil oratoire, une solennité moins outrée, avec plus de mouvement et d'animation, on y voudrait quelque chose des qualités du théâtre espagnol et du théâtre anglais chez lesquels l'action est pleine de vie. Nous devrions surtout, comme les Anglais, non pas *jouer* la tragédie, mais l'exécuter, *act tragedy,* et nos acteurs, au lieu de *remplir* tel rôle, dans telle pièce, devraient marcher dans tel rôle et dans tel caractère, *walk in Macbeth, in Othello,* expressions qui seules indiquent l'allure de l'activité scénique. Ce mérite de l'action vive et animée est ce qui manque aux belles tragédies de pensées de notre théâtre classique. L'idéalisme des oracles du théâtre au dix-septième siècle consiste à tout simplifier, n'importe au prix de quels sacrifices. Ils sont satisfaits s'ils ont produit un type, une abstraction. Nous ne prétendons pas dire que, chez les maîtres de la scène française au dix-septième siècle, le soin de la forme, le respect des règles, le sentiment de la mesure, aient jamais exclu, dans les grands sujets dramatiques, le mouvement, l'énergie, la passion, mais que la préoccupation excessive de la pompe et de l'éloquence y nuit presque toujours à la vie et à l'intérêt.

Ce vice inhérent à notre tragédie a été encore aggravé par l'adoption d'un rhythme énervant, et d'où découle, sur ces grandes compositions, une monotonie fastidieuse. L'ïambe tragique des Grecs et des Romains était simple, rapide, varié, et se prêtait à tous les tons. L'alexandrin français est loin d'avoir les mêmes avantages. Il est trop apprêté, trop arrondi, trop solennel, trop uniforme pour convenir parfaitement à la poésie dramatique : c'est quelque chose d'étrangement ennuyeux que l'uniforme cadence de ces vers qui tombent deux à deux pendant cinq actes. Ceux mêmes qui, au dix-septième siècle, ont manié l'alexandrin avec le plus de bonheur, en ont senti les inconvénients. Corneille témoigne quelque part avoir assez peu de goût pour l'emploi de l'alexandrin au théâtre, et proclame avec Aristote qu'il faudrait se servir sur la scène des vers « qui sont les moins vers et qui se mêlent au langage commun ». Au lieu de cela on a toujours fait un grand mérite aux poëtes de la beauté rigoureuse de leurs vers ; et de nos jours encore, l'un des éloges les plus recherchés de nos poëtes dramatiques, c'est de s'entendre dire qu'ils ont le vers corné-

[1] *Pratique du théâtre*, liv. IV, ch. II.

lien, précisément cet alexandrin qui s'avance majestueux sur la scène et repousse tout mouvement contraire à cette majesté.

Un autre défaut de notre théâtre, principalement dans la tragédie, c'est l'abus qu'on y fait constamment de la passion qui a nom l'amour. On en a fait comme le pivot sur lequel tout doit rouler; la tragédie française, fille aînée des romans, est fondée sur l'amour. Les tragiques du dix-septième siècle n'ont rien réussi à mieux exprimer que l'amour. En cela ils s'éloignaient essentiellement des anciens qui n'ont jamais fait de ce qu'ils regardaient comme une faiblesse honteuse le ressort de leurs tragédies.

Dans la plupart des nôtres les héros sont moins amoureux que discoureurs d'amour. Les amants et l'amour y sont également défigurés.

« Nous mettons une tendresse affectée, dit Saint-Évremond, où nous devons mettre les sentiments les plus nobles. Nous donnons de la mollesse à ce qui devrait être le plus touchant; et quelquefois nous pensons exprimer naïvement les grâces du naturel, que nous tombons dans une simplicité basse et honteuse [1]. »

Aussi les esprits qui connaissaient, qui savaient sentir la simplicité antique, ne pouvaient-ils souffrir ces spectacles « languissants, fades et doucereux comme des romans [2]. »

Somme toute, il reste à la tragédie française, avec ses défauts et ses qualités contestées, une beauté incontestable qui en fait comme un type hors ligne et nouveau; c'est la beauté de sa forme, c'est la perfection de la composition. W. Schlegel lui-même, Schlegel l'adversaire déclaré du système dramatique français, est contraint d'avouer que, sous le rapport de l'exécution, les meilleures tragédies françaises sont peut-être impossibles à surpasser [3].

Un autre mérite éminent chez nos grands tragiques, c'est la vérité générale des passions et des caractères. Ce mérite peut leur faire pardonner d'avoir souvent méconnu la vérité de l'histoire, la vérité des mœurs, la vérité du costume.

Si du théâtre tragique nous passons au théâtre comique, nous remarquerons le même travail de réforme et d'épuration. Les Espagnols et les Italiens sont abandonnés pour les Grecs et les Latins. Les modèles que les nouveaux auteurs se proposent sont Plaute et Térence, Térence surtout, ce génie tout grec par l'éducation, les goûts, les habitudes, et qui ne fut guère qu'un traducteur très-fin et très-délicat de la comédie grecque.

Alors s'épanouit la comédie au doux rire, à la malice innocente, qui amuse aux dépens des vices dont elle ne flatte aucun, mais qu'elle op-

[1] *De la tragédie ancienne et moderne.*
[2] Fénelon, *Lettre à l'Académie.*
[3] *Cours de litt. dramatique,* t. I, p. 78.

pose les uns aux autres. La satire, cet élément premier de toute vraie comédie, se mêle à la gaieté. Le poëte comique dit des choses sérieuses en riant, cache le bon sens sous l'esprit et enveloppe de bonnes vérités dans de bonnes saillies.

En même temps que se développe la comédie satirique, on voit l'efflorescence de cette comédie galante qui raconte, sous mille formes variées, cette éternelle histoire de deux jeunes cœurs qui se cherchent sous la douce influence d'une passion naissante, traversée soit par l'effet de sa propre exagération, soit par l'égoïsme des intérêts d'autrui. Principalement vouée à la galanterie, mais n'abjurant pas la satire, elle allie et combine la peinture de l'amour avec la peinture du vice, et daube sur les gens ridicules en même temps qu'elle trace avec complaisance le portrait des gens intéressants.

C'est dans cet esprit que furent produits le *Mariage de rien*, le *Baron de la Crasse*, le *Marquis Bahutier*, le *Portrait du peintre*, le *Menteur qui ne ment point*, l'*École des jaloux*, la *Noce de village*, le *Baron d'Abicraq*, les *Plaideurs*, et plusieurs autres comédies, qui la plupart, comparées à celles de Molière, ne peuvent être regardées que comme des farces, et cependant visent toujours à l'instruction.

Tragédies et comédies, au commencement du dix-septième siècle, participent encore beaucoup de l'immoralité de notre ancien théâtre. Elles présentent trop souvent de révoltantes crudités de langage et des obscénités que nul voile de gaze ne déguise. Mais progressivement le théâtre acquérait plus de dignité et les auteurs tenaient à honneur d'y produire leurs ouvrages. Après que Théophile eut fait jouer sa *Thisbé*, Mairet sa *Sylvie*, Racan ses *Bergeries*, et Gombaud son *Amarante*, « les poëtes, dit Sorel, ne firent plus de difficulté de laisser mettre leurs noms aux affiches des comédiens, car auparavant on n'y en voyait jamais aucun. On n'y mettait que le nom des pièces, et les comédiens annonçaient seulement que leur auteur leur donnait une comédie nouvelle d'un tel nom [1]. » Mairet constate, de son côté, que le théâtre fut purgé à ce point que les plus honnêtes femmes purent fréquenter l'hôtel de Bourgogne avec aussi peu de scrupule et de scandale que celui du Luxembourg.

En même temps que le théâtre s'épure, le goût de la scène se propage. Sous Louis XIV on vit jusqu'à six théâtres s'ouvrir et les spectateurs y affluer tellement que les auteurs, pour satisfaire l'avidité du public, furent obligés de s'associer. Et non-seulement le goût du théâtre se développa et les scènes se multiplièrent, mais encore l'art dramatique, comme tout ce qui touchait à cet art, fut protégé hautement et considéré. Les acteurs eux-mêmes, jusqu'alors peu estimés, furent traités en honnêtes gens; et si, comme Floridor, ils étaient nés gentilshommes, leur profession ne les faisait point dégénérer [2].

[1] *Biblioth.*, c. x.

[2] Voir la *Lettre sur les spectacles*, à Boursault, en tête du *Théâtre* de cet auteur.

Cependant Rotrou, Mairet et Scudéri créent et cultivent un genre nouveau, la comédie héroïque ou la *Pastorale*, qui devait fleurir pendant près de cinquante ans, et dont l'essence consiste dans le contraste entre la dignité des personnages et la familiarité de l'action, et qui s'applique principalement à peindre l'amour ingénu. Le siége de cette école est établi à l'hôtel de Bourgogne où l'on s'efforce à faire prévaloir ce genre qu'on dit de meilleure maison que les farces de Molière dont on cherche à détourner le beau monde. Mais il faut bien rire un peu ; et quand c'est l'esprit qui déride, il y a fort à parier pour lui en France. Aussi l'hôtel de Bourgogne eut beau crier de sa plus grosse voix contre le discrédit que les farces jetaient sur la tragédie et sur le genre sérieux et noble dont il prétendait être le dernier asile, il lui fallut bientôt payer tribut au succès nouveau. Jaloux du Petit-Bourbon, il ne put se maintenir qu'en l'imitant et en le dépassant. On vit donc tout à coup, comme l'a remarqué Guéret, « les comédiens graves devenir bouffons et les poëtes héroïques se jeter dans le goguenard. » C'était, si l'on peut s'exprimer ainsi, la charge du genre de Molière, auquel il fallut revenir décidément quand la cour, les poëtes, les écrivains et le public y eurent applaudi d'un commun accord.

I

HARDY

— 1560-1630 —

I

A l'école grecque et latine de Jodelle et de Garnier succéda l'école grecque-espagnole, dans laquelle, comme l'a dit Sainte-Beuve, la manière de Garnier et des anciens se mêle et se combine avec celle de Lope de Vega et de Cervantès. Hardy est son principal représentant au seizième siècle et au commencement du dix-septième.

Alexandre Hardy est de Paris. On n'a ni la date exacte de sa naissance, ni celle de sa mort. Sa famille nous est également inconnue. Il vécut sous Henri IV et sous Louis XIII, et passa pour le premier tragique de son temps, titre qu'il ne mérita guère que par sa fécondité vraiment prodigieuse : il composa plus de six cents pièces, toutes en vers héroïques, et embrassant tous les sujets de l'Histoire et de la Fable.

Hardy puise à pleines mains dans la littérature espagnole. Il s'empare de presque toutes les *Nouvelles* de Cervantès, pille également le théâtre de Lope de Vega et toutes les productions de la même époque, à quelque école qu'elles appartiennent ; mais toujours il refond à sa manière les sujets dont il s'empare.

Ce n'est pas l'imitateur des Grecs et des Latins, ni le véritable successeur de Jodelle et de Garnier. On peut le définir ainsi : un génie libre et aventureux qui tente une route nouvelle ; et, dans une certaine mesure, un poëte dramatique national, comme Lope de Vega, son contemporain, avec qui il a de très-grands rapports. Devinant et pratiquant déjà toutes les formes diverses du drame moderne, il donne à ses pièces plus d'intrigue, plus d'intérêt et une forme plus théâtrale. Avec une remarquable entente de la scène il recherche les effets, les surprises, les situations, les coups de théâtre, et il parvient à émouvoir ; comprenant que la tragédie doit être toute en action, il la débarrasse de ces longues conversations amoureuses qui semblaient en faire l'essence depuis Jodelle. Il a beaucoup plus d'habileté que ses prédécesseurs à imaginer un plan, à filer une intrigue, à mettre ses personnages dans le rôle qui convient à leur caractère. Enfin l'invention, la verve, l'originalité, l'énergie, l'audace compensent les trop nombreux défauts qu'on peut lui reprocher.

Comme Shakespeare, il se donne pleine liberté pour la durée et pour

les déplacements de l'action et ne compte les scènes que par les changements de lieux. Ainsi que l'a remarqué Sarrasin, « il ne pouvait tenir la scène en un même lieu ; il changeait de région, et passait les mers sans scrupule ; et l'on demeurait souvent surpris de voir qu'un personnage qui venait de parler dans Naples se transportait à Cracovie, pendant que les autres acteurs avaient récité quelques vers, ou que les violons avaient joué quelque chose. »

Tous ses poëmes sont plus ou moins entachés de ce défaut, mais il n'en est aucun où il ressorte davantage que dans celui qu'il intitule *la Bigamie,* la plus longue et la plus étrange pérégrination qu'on eût encore vue dans un ouvrage dramatique. L'auteur s'y est servi aussi hardiment de Pégase que l'Arioste de l'Hippogriffe ; et le comte de Gleichen du poëte français ne fait pas moins de chemin que l'Astolphe du poëte italien.

Borne-t-il là ses hardiesses ? Non. Dans quelques-unes de ses œuvres, il se transporte du ciel à la terre et de la terre au ciel.

II

Pendant vingt ans, Hardy fut le fournisseur presque unique des comédiens qui s'étaient établis au Marais vers 1600, et, pour fournir à ses besoins et à ceux de la troupe errante qui le suivait, il faisait jusqu'à six pièces par mois, deux mille vers en vingt-quatre heures, ce qui porta le nombre de ses productions au chiffre que nous avons dit. C'est dans ce nombre effrayant qu'il choisit pour l'impression quarante et une pièces : tragédies, tragi-comédies et pastorales, qu'il édita dans sa vieillesse.

Les pastorales, malgré l'intervention des satyres, de Pan et de Cupidon, ne sont que des tragi-comédies. On y rencontre de temps en temps un trait vif et délicat, mais en général elles sont d'une faiblesse rebutante, sans parler des situations scabreuses, du langage lubrique des courtisanes et du peu de retenue dans les expressions des amantes honnêtes.

On ne saurait guère dire, dans les autres compositions de cette édition tardive, ce qui distingue la tragédie de la tragi-comédie. Les sujets, les personnages et le style se ressemblent partout.

Hardy avait d'abord mêlé les chœurs, ainsi que les nourrices et les messagers du théâtre antique, avec les pantalons italiens et les matamores espagnols ; mais bientôt il retrancha les chœurs comme « superflus à la représentation », et multiplia le nombre des personnages.

III

En général ses sujets sont empruntés à l'histoire héroïque ou politique. Ce sont : *Didon se sacrifiant, Scédase ou l'Hospitalité violée, Panthée, Méléagre,* la *Mort d'Achille, Coriolan, Mariamne,* etc.

La première pièce de son recueil, *Les chastes et longues amours de Théagène et Chariclée*, jouée en 1601, présente, mises bout à bout et divisées en huit journées, — comme le roman est divisé en huit livres, — toutes les aventures de l'ouvrage d'Héliodore qu'Amyot avait traduit. Ellefut défavorablement reçue des gens de lettres.

Dans *Didon*, le personnage de Jule est tracé avec vigueur et originalité. Il y a là de la vie, du mouvement et de la chaleur. Voici en quels termes il s'indigne du lâche repos où languissent les Troyens à Carthage :

JULE.

« O le lâche séjour, ô la faineantise!
Donques une Carthage avorte l'entreprise
Qu'ont inspiré les dieux ? et le sein de Didon,
Sera de nos travaux le plus digne guerdon ?
Nous avons jà remis en son antique lustre,
Le beau los moissonné de notre ville illustre.
Troye ressuscitée a relevé le chef,
Jusqu'aux astres du pôle auteurs de son méchef?
Ce feu presagieux a produit son augure,
Qui, sans dommage aucun, sechoit ma chevelure ?
Nous sommes (ô projets d'hommes effeminez !)
Dans un pays affreux de deserts confinez ;
Nos trenchans coutelas, et ce fer de nos piques,
De conquestes n'auront que les feres libyques ?
Heureux de posseder les lares empruntez
De ces Phœniciens à nostre sort jetez,
Heureux de nous reduire au vouloir d'une femme.
O faute irreparable, ô vergogneux diffame,
O prophane mepris des dieux et de l'honneur !
Execrable repos des vertus suborneur !
Pour moy ce peu de sang qui me bout dans les veines,
Ne permettra des dieux les ordonnances vaines,
Jaçoit que foible d'ans l'univers connoistra,
Qu'onques la volupté dans mon âme n'entra ;
Qu'un Hector fut mon oncle, et que je veux ensuivre
Ses faits chevalereux, que la mort fait revivre[1]. »

Plusieurs des caractères de la tragédie romanesque d'*Achille* ont aussi du relief et de l'animation. Voici en effet comment Ajax excite les Grecs à se venger des Troyens qui ont lâchement assassiné Achille au moment qu'il était venu à Troie pour se marier avec Polyxène, fille de Priam :

AJAX.

« Importun, je ne veux du miel de ma harangue
Vous attacher, amis, aux chaisnons de ma langue,
Moins enfler le courage à qui n'en a besoing,
A qui les armes onc ne tomberent du poing,

[1] Acte II, sc. III.

Premier que l'ennemy reduit et mis en route,
Luy concedât l'honneur d'une victoire toute,
Premier que ne conduire au but d'autres desseins,
Nous alloüer [1] seulement pour battre des assassins.
Sans plus nous recouvrons les pieuses reliques
Du heros conducteur des trouppes argoliques,
D'Achille l'invincible. (Ah! ce nom reveré
Sans pleurs je ne sçaurois entendre referé [2].)
Vous ne le verrez plus armé à claires armes,
Le visage brillant repousser les alarmes.
Vous ne le verrez plus d'un large coutelas
Fendre les ennemis, mais qui mesure, helas!
Gisant ainsi qu'un tronc, la poussiere sanglante,
Qui ne demande plus qu'une tombe relante [3];
Encor ces inhumains la luy veulent tollir,
Au ventre des corbeaux veulent l'ensevelir,
Encor leur cruauté luicte contre son ombre,
Eux qui sont inegaux de valeur et de nombre,
Eux qui se sont coüards à fuite sauvez,
Qui tremblent au regard de vos bras esprouvez,
Des hommes et des dieux le mespris et la haine,
Ce sont, soldats, ceux-là contre qui je vous meine.
Leur chef est le meurtrier, comparez-le avec moy.
Celuy qui fit deslors banqueroute à sa foy,
Que Menelas, deceu sous le droict d'hostelage,
Ne se peut garantir de sa lubrique rage,
Signalé d'adultere, et de perfides tours.
Que dis-je? vous n'avez qu'Achille qui vous guide
Au rang des demy-dieux enroullé comme Alcide,
De l'Olympe à present hoste deifié
Qui veut à son trespas ores gratifié,
D'un million d'ennemis une fraische hecatombe,
Attendant qu'Ilion de fond en comble tombe.
Marchons! un tel discours ennuyeux je vous fais,
Ennemis du langage [4], et peu propre aux effets [5]. »

Hardy entend assez bien, pour son époque, la description dramatique. Voici comment il peint, dans *Méléagre*, les Grecs attaquant le monstrueux sanglier qui désolait le pays de Calydon :

LE MESSAGER.

« Le repaire du monstre horrible descouvert,
Precipice semblable à quelque gouffre ouvert,

[1] Sous-entendez *il faut. Nous allouer*, nous engager. Le vers est hypercatalectique.
[2] Rappelé.
[3] Adjectif ancien, puant, infect.
[4] Il veut dire : à vous qui êtes ennemis du langage.
[5] *Achille*, V, I.

Ceste fleur de guerriers demy-dieux l'environe,
Et la place à chacun de combatre se done,
Puis les chiens decouplez un bruit monte à la fois
De piqueurs, de chevaux, d'armeures et d'abois;
Le ciel en retentit, la terre espouventée,
Croit Atlas succomber sous sa charge esclatée,
L'indomtable Ægeide et notre Roy, premiers,
Sur l'indice certain que donnent les limiers,
Entrent à corps perdu dans la grotte profonde;
Une troupe de près leur courage seconde,
A force de flambeaux on fend l'obscurité
Pour tirer au combat l'animal irrité,
Qui s'elance dehors plus leger que la foudre,
Hommes et chiens ensemble atterre sur la poudre,
Si que les plus hardis commencent à blesmir,
Qui luy voyent le feu de la gueule vomir,
Que sa peau, qui des dards ne redoute l'injure,
Inutiles receus les esmousse plus dure :
Sorty, l'enceinte accroist sa rage tellement,
Que peu l'osent en front regarder seulement ;
Meleagre, qu'espoint cette royale envie
D'affranchir ses sujets, ou de perdre la vie,
Rejoint le porc fumeux, r'encourage les siens,
Commande à point nommé qu'on relaye les chiens.
Il encoche sur l'arc une flèche pointuē;
Atalante d'ailleurs hastive s'evertuë,
En faveur [1] d'un gros orme atend ferme venir
L'homicide, qui veut son garot prevenir,
Dans la hure assené, tout le tes [2] en resonne,
L'animal jusqu'alors indomtable s'etonne [3]. »

Après *Théagène et Chariclée*, Hardy abandonna la forme des journées. Il donna à ses pièces le nom de tragédies et de tragi-comédies et les divisa en actes. Il n'en observa pas plus régulièrement pour cela les unités classiques.

Cependant, comme durée, ses tragédies historiques et héroïques ne dépassent pas les bornes d'un ou deux jours. Quelquefois même, comme dans *Didon se sacrifiant* et dans *Mariamne*, il respecte les unités d'une manière complète.

Mais, pour ce qui est de la composition, du choix des idées et des règles du goût, Hardy semble prendre à tâche de violer tous les préceptes d'Horace. Il étale sans scrupule sous les yeux des spectateurs les

[1] A la faveur, à l'abri. Corneille a dit de même :

« Jusques en Belle-Cour je vous ai reconduit
Pour voir une maîtresse *en faveur de la nuit.* »

(*Suite du Ment.*, IV, v.)

[2] *Le têt*, le crâne.

[3] *Méléagre*, III, I.

actions même les plus révoltantes et les plus scandaleuses. Les coulisses n'existent pas pour lui, non plus que l'artifice des entr'actes; rien n'est censé s'y passer; le public doit tout voir. Ainsi, dans la *Force du sang*, l'héroïne, enlevée au premier acte d'une façon extraordinairement libre, donne naissance, dans le troisième, à un fils qui, à la fin du même acte, se trouve avoir déjà huit ans.

Nous avons cependant une tragédie de Hardy dans laquelle le poëte s'est astreint à l'observance des règles, c'est *Mariamne*, qui a servi de modèle à la *Mariamne* de Tristan. La pièce entière marche avec régularité, les scènes y sont distribuées avec art et les personnages y soutiennent bien leur caractère.

Dans *Alcée*, on pourrait citer des scènes entières d'une bonne tenue de style et d'une harmonie croissante. Telle est la scène qui commence par ces vers :

« Ma patience plus ne s'abuse,
Contente-toy des faveurs du passé [1]. »

On peut alléguer encore, comme exemple de bonne versification et même de mouvement dans le style, ce passage de l'acte V de *Procris* :

PROCRIS.

« Jamais donques Minos, juge de l'Orque noir,
Devant lequel je suis proche de comparoir,
Ne me soit exorable, et que jamais Mercure,
De décendre là bas mon esprit n'aye cure;
Qu'il erre apres cent ans aux rives d'Acheron,
Du passage fatal refusé par Charon,
Si je te tien coupable en aucune maniere,
Si ce coup desastreux au sort je ne refere,
Coup heureux, qui te laisse à ton contentement,
D'une grande Déesse aymé parfaittement,
Coup que je meritois, profane, curieuse,
D'inepte jalousie ardente et furieuse,
Coup de soy favorable, et mille fois humain;
Pour gage donne-moy que je baise ta main.
Adieu, Cephale, adieu, je n'ay plus de parole,
Permets que mon esprit sur ta lèvre s'envole,
Permets que je trespasse entre tes bras aymez.
Adieu, voilà mes vœux de tout point consommez.

CÉPHALE.

Elle meurt, elle meurt; helas! elle est passée,
Un sanglot sa belle âme a dans l'air dispersée;
Procris, chere Procris, je ne te dis adieu,
Je veux du mesme fer mourir au mesme lieu,

[1] *Alcée*, II, III.

Quelques prédécesseurs et contemporains de Corneille.

BOISROBERT (1592-1662). — DESMARETS (1595-1662). — GEORGE SCUDÉRI (1601-1662). — TRISTAN L'HERMITE (1601-1655). — DU RYER (1605-1658). — CYRANO DE BERGERAC (1620-1655). — MAIRET (1604-1686). — ROTROU (1609-1654).

I

François le Metel, sieur de BOISROBERT, était plutôt né acteur que poëte. Le cardinal de Richelieu, dont il jouait les pièces avec une verve et une chaleur à faire pâlir d'envie le fameux acteur Mondoré, en avait fait comme son fou. Son Éminence s'en amusait et s'en faisait suivre partout, à la cour, à Paris, à Ruel, à l'armée et dans tous ses voyages. Son humeur joviale et ses bons mots étaient si salutaires au grand ministre, que, quand il était indisposé, le principal remède que lui prescrivait toujours son médecin, c'était de prendre plusieurs doses de Boisrobert : *Recipe* Boisrobert.

Il n'a laissé aucune œuvre dramatique durable : comme l'a dit Voltaire, ses pièces ne réussirent guère qu'auprès de son patron ; mais il a attaché son nom à plusieurs faits importants de l'histoire littéraire. C'est lui qui, développant les idées de l'Italien Tassoni, commença le premier en France la guerre des anciens et des modernes ; lui aussi qui contribua plus que tout autre à l'établissement de l'Académie française. Il eut de plus, dans sa position secondaire, l'honneur d'être un Mécène. Les gens de lettres dans le besoin trouvaient auprès de lui un refuge certain. Combien n'en aida-t-il pas de son crédit et de sa bourse ! Plus de cinquante poëtes lui durent leur subsistance.

Que sa bonté fasse donc pardonner à ce riche abbé de Châtillon, à ce grand aumônier du roi, à ce conseiller d'État, d'être *né coiffé,* suivant le mot de Malleville dans un rondeau célèbre ; que la critique lui soit légère, et que son nom survive, malgré la médiocrité de ses productions poétiques.

II

DESMARETS avait apporté à l'Hôtel de Rambouillet la fleur de ses poésies. Richelieu, en le poussant à la tragédie, le fit dévier. Sa véritable voie était la comédie, et c'est à elle seulement qu'il dut ses quelques succès. Son chef-d'œuvre, *les Visionnaires*, pièce de circonstance, le fit jouir pendant longtemps de la renommée de grand poëte. Tous les beaux esprits de son temps appelaient cette œuvre l'*Inimitable Comédie*. L'engouement alla si loin et dura si longtemps qu'en 1719 les comédiens, comptant sur la vieille réputation de l'auteur, osèrent la re-

prendre ; mais le vent n'était plus aux visions, la pièce ne put être achevée devant le public.

Dans les *Visionnaires*, Desmarets avait remarquablement bien choisi ses personnages ; c'était un poëte maniaque, dernier héritier de Roland, un capitaine vantard et poltron, espèce de Thrason, de matamore ; trois filles dont l'une croit que tout le monde l'adore, dont la seconde est amoureuse d'Alexandre le Grand, et dont la troisième ne rêve que poëmes et comédies ; enfin un vieillard imbécile, qui est toujours de l'avis du dernier qu'il entend, et promet sa fille à vingt prétendants le même jour. Malheureusement tous ces caractères sont chargés à l'excès. Les portraits deviennent des caricatures, et l'absence de vraisemblance fait d'une comédie une farce. D'ailleurs la pièce, en dépit de toutes les critiques de Nicole, est amusante, bien écrite et versifiée avec art.

III

Georges DE SCUDÉRI était fils d'un lieutenant du roi, et lui-même avait conquis le grade de capitaine des gardes françaises, quand l'amour fit de Mars un Apollon. Mal lui en prit, car dès ce moment il rima sans relâche pour son divertissement personnel, mais aussi pour l'ennui des gens de goût.

Il débuta dans la carrière par *Lygdamon* et le *Traître puni*. L'insuccès de ces mauvaises pièces ne l'empêcha pas de faire graver son portrait pour le frontispice de *Lygdamon*, avec cette devise :

« Et poëte et guerrier
Il aura du laurier. »

Cet outrecuidant croyait tout simplement avoir élevé la poésie française « à la magnificence et à la pompe de la poésie latine », et il traitait de toute sa hauteur le grand Corneille à qui il n'épargna ni insolence bravache, ni mauvais procédés. C'est qu'un succès immérité venait chaque jour gonfler sa vanité naturelle.

Les dix-huit pièces de théâtre de Scudéri eurent des admirateurs nombreux et un plus grand nombre encore d'admiratrices. « Elles faisaient, comme on disait alors, les délices de la cour et de la ville. »

Sarrasin[1] n'avait pas de termes assez forts pour exalter la perfection de l'*Amour tyrannique*. Il lui semblait qu'aucun dramatique n'avait jamais si bien profité des préceptes et des remarques d'Aristote, et que ce législateur du théâtre aurait pu régler une partie de sa poétique sur cette excellente tragédie, si elle eût paru de son temps, aussi bien que sur celle d'*Œdipe* dont il faisait tant d'estime.

Sarrasin ne faisait pas un moindre cas de la *Mort de César*, qui fut représentée avec applaudissement un peu après la *Sophonisbe* de

[1] *Discours de la tragédie*, ou Remarques sur l'*Amour tyrannique* de M. Scudéri, à Messieurs de l'Académie françoise.

. . . .
Tu lui vantes ta femme et ne sais pas peut-être
Qu'on hasarde un trésor dès qu'on le fait paraître.
Si la femme est un bien agréable et charmant,
C'est un bien peu durable et qu'on perd aisément.
On le fait désirer aussitôt qu'on le vante... »

Collatin rejette bien loin les avis de Brutus : il est sûr de la vertu de Lucrèce. « Mais es-tu aussi sûr, dit Brutus, de la vertu de Sextus ? » Il le prie donc de

« . . . . repasser en son âme
Que Tarquin porte un sceptre et que Lucrèce est femme. »

Voilà à peu près ce qu'on peut relever de meilleur dans le dramaturge du Ryer.

Poëte pauvre, il demeura pauvre poëte. « Il est obscur et trop rempli d'orgueil, » selon l'expression de Gaillard. Souvent aussi il tombe dans le mauvais goût et dans l'emphase, comme dans ce passage d'*Alcionée :*

« J'ai chassé de chez vous le repos et la paix,
J'allumai ce grand feu qui brûla vos palais ;
On a vu par mon crime *et couler et s'étendre*
Des rivières de sang sur des plaines de cendre [1]. »

L'auteur pouvait croire cela très-beau : beaucoup de gens alors prenaient le pathos pour du sublime.

VI

Le goût est quelquefois aussi défectueux, mais l'originalité est plus grande chez Cyrano de Bergerac.

Ce Méridional ardent s'était d'abord tourné du côté des armes ; mais une blessure grave, reçue au plein de sa vie de militaire, de débauché et de batailleur, le força à reporter sur les lettres l'effervescence d'une jeunesse non achevée. On a de lui une tragédie dont on ne peut citer que quelques beaux vers et des scènes d'un tragique incontestable, *Agrippine,* qui paraît avoir été composée avant les chefs-d'œuvre de Corneille, et une comédie, *le Pédant joué,* qui a fourni à Molière deux excellentes scènes des *Fourberies de Scapin.*

Il s'en faut de beaucoup qu'*Agrippine* soit une bonne tragédie. Comme l'a remarqué Ch. Nodier, c'est un tissu de méprises et de fausses ententes qui touchent à la parodie. Cependant, suivant l'observation très-juste du même critique, Racine aurait pu y dérober quelque chose de mieux que la scène *aux écoutes* qui gâte *Britannicus.*

[1] *Alcionée,* III, VII.

Sous le rapport du style, *Agrippine* présente, à côté de taches choquantes, des beautés admirables. En voici quelques traits sublimes.

Livilla reproche à Agrippine d'aimer Séjan ; celle-ci lui répond :

« Il vous sied mieux qu'à moi d'aimer un adultère,
Après l'assassinat d'un époux et d'un frère.

LIVILLA.

Sont-ils ressuscités pour vous le révéler ?

AGRIPPINE.

S'ils sortoient du tombeau, ils vous feroient trembler. »

Et ce vers répété si souvent depuis :

« Périsse l'univers pourvu que je me venge ! »

Et ceux-ci, qui ont toute la précision et la profondeur de Tacite :

TIBÈRE.

« Qu'on égorge les siens, hormis Caligula !

AGRIPPINE.

Pour ta perte il suffit de sauver celui-là. »

Toute la scène d'Agrippine et de Livilla est de la portée de Corneille.

Agrippine paraît avoir dû en partie son succès aux *belles impiétés* qu'y débitait, contre les dieux, le ministre Séjan, dont le poëte avait fait un athée. C'était une conception à la fois philosophique et dramatique ; mais la raison et la portée n'en furent pas bien saisies par les contemporains ; et il paraît que c'est à ces scènes d'athéisme que Cyrano dut sa réputation d'impiété : jamais dans ses écrits il n'a offensé ni la religion ni les mœurs.

Après *Agrippine*, l'ouvrage le plus connu de Cyrano, c'est le *Pédant joué*, qui ne vaut pas mieux comme comédie qu'*Agrippine* comme tragédie, mais dans lequel il y a de la gaieté, de l'originalité, du sel âcre d'Aristophane, du *brio* de Firenzuola, et des intentions comiques pour dix comédies.

Il ne faut chercher dans le *Pédant joué* que d'excellentes intentions comiques semées avec profusion, et qui débordent, pour ainsi dire, de toute cette folle composition d'un esprit sans méthode et presque sans goût.

VII

Jean MAIRET naquit à Besançon, en 1610. Il reçut des soins et des leçons de Théophile, dont il a dit : « Je dois à la nourriture qu'il m'a

un certain pathétique, — malgré un mélange trop fréquent de familiarités et de plaisanteries, — de la tendresse naïve, animent et échauffent quelques scènes, notamment celles où éclate la douleur touchante mais trop suppliante de Massinisse condamné à sacrifier Sophonisbe, et dans la scène du dénoûment où ce malheureux roi montre à Scipion son épouse, mourant du poison qu'il lui a donné, étendue sur le lit nuptial.

De telles scènes lui donnaient le droit de dire que cette tragédie se pouvait vanter d'avoir tiré des soupirs des plus grands cœurs et des larmes des plus beaux yeux de France.

La forme mérite aussi des éloges. En général le style de *Sophonisbe* n'est pas trop incorrect, et le goût y prend de la pureté. Mais elle est loin de mériter le succès qu'elle obtint pendant trente ans au théâtre, ni tous les éloges qui, jusqu'à Voltaire, ont été accordés à cette pièce, à la suite et à l'exemple même de Corneille généreusement oublieux des jalouses injustices de Mairet.

La *Sophonisbe* de Mairet est de tout point inférieure à celle de Trissino; mais, tandis que Trissino a suivi une route frayée et s'est rigoureusement conformé au système des Grecs, Mairet, s'éloignant du théâtre classique des anciens, a ouvert une voie où devaient marcher de plus habiles que lui.

A tous ses poëmes dramatiques, même à *Sophonisbe*, Mairet préférait *Virginie*. C'était sa pièce favorite, tant pour la variété de ses effets que pour son économie et sa conduite. « *Sophonisbe,* disait-il, a ses passions plus étendues, mais *Virginie* la surpasse de beaucoup en la diversité de sa peinture et de ses incidents. » Enfin il se félicitait d'avoir pu « restreindre tant de matière en si peu de vers, sans confusion, et sans sortir des règles fondamentales de la scène. » En dépit de cette préférence paternelle, c'est *Sophonisbe* qui restera dans la postérité le vrai titre de Mairet.

Cet auteur ne saurait guère être appelé un réformateur de notre théâtre, ne serait-ce que pour avoir suivi avec trop de servilité les divers mouvements de son époque; mais une louange qu'on ne saurait lui refuser, c'est d'avoir observé dans ses derniers ouvrages des convenances inconnues jusques alors.

VIII

Jean de Rotrou, né à Dreux en 1609, compte, dans l'histoire littéraire, parmi les créateurs du théâtre français.

Sa vocation de poëte fut déterminée par le charme qu'il éprouva en expliquant Sophocle. A peine à l'œuvre, et avant l'âge de dix-neuf ans, il obtenait déjà deux succès au théâtre. Mais toutes les pièces de ses débuts, faites pour gagner de l'argent, ne sont guère, comme celles de Hardy, que des drames romanesques aux péripéties sanglantes, aux violents effets de scène, aux situations heurtées et inci-

dentées à l'infini. On n'y saurait reconnaître encore ni le poëte que distinguera bientôt Richelieu, ni celui que Corneille honorera un jour du titre de père : hommage, il faut le dire, bien généreux et bien complaisant !

Les meilleures pièces de Rotrou, *Venceslas*, *Cosroès*, *Saint Genest*, *Laure persécutée*, et *Don Bernard de Gabrère*, ont de la vie et de l'intérêt; mais qu'elles sont loin du *Cid*, d'*Horace*, de *Cinna*, de *Polyeucte !* Le style du poëte de Dreux a quelquefois de la force et ne manque pas d'une certaine noblesse, mais le plus souvent il est incorrect, obscur, violenté, entaché de barbarismes et avili par des locutions grossières. Rotrou aurait certainement pu laisser un plus grand nombre de pages de haute poésie si, comme Jodelle, Garnier et Hardy, il n'avait pas eu le malheur de travailler avec une rapidité qui n'admet ni la réflexion ni la maturité. De 1628 à 1649, c'est-à-dire en vingt et un ans, il ne produisit pas moins de trente-cinq pièces. La facilité du public contribua aussi à l'empêcher d'atteindre la perfection de l'art. Ses plus médiocres productions furent applaudies comme des chefs-d'œuvre.

« Rotrou et moi, disait Corneille, nous ferions subsister des saltimbanques ; » ce qui veut dire, d'après Ménage, que même mal représentées leurs pièces n'en auraient pas moins attiré la foule. Et cependant que d'imperfections dans le plus grand nombre de celles de Rotrou ! Trop souvent il a tous les défauts les plus choquants des tragiques de l'école de Hardy.

« Tout le fatras romanesque qui remplissait alors la scène, dit M. Guizot[1], des enlèvements, des combats, des reconnaissances, des royaumes d'invention[2], des amours de traverse qui naissent précisément au moment où il s'agit d'embarrasser la pièce, et qui meurent lorsqu'il est convenable de la dénouer, des baisers sans nombre et sans mesure, demandés, donnés, rendus sur la scène, quelquefois accompagnés de caresses encore plus vives[3], et suivis de rendez-vous dont on ne dissimule pas l'intention[4]; des héroïnes embarrassées des suites de leurs faiblesses, et courant le monde pour retrouver le perfide qui refuse de réparer leur honneur : c'est là ce qu'on rencontre dans la plupart des pièces de Rotrou; ce sont là les inspirations de cette Muse qu'il se vantait d'avoir rendue si modeste, que « d'une profane il en avait fait une religieuse[5] ».

Rotrou met presque toujours l'esprit et les brillants de l'imagination à la place du sentiment ; voici comment, dans *Laure persécutée*, parle un amant malheureux :

> « Amour, subtil enfant, seconde mon dessein,
> Favorise ma flamme, ou me l'ôte du sein !

1 *Corn. et son temps*, III, Rotrou.
2 Voyez l'*Heureuse Constance*, où figure une reine de Dalmatie.
3 Voyez la *Céliane*.
4 Voyez les *Occasions perdues*.
5 Épître dédicatoire de la *Bague de l'oubli*.

Hasardons tout, n'importe, au moins j'ai l'avantage
De ne pouvoir périr par un plus beau naufrage,
De ne pouvoir briser contre un plus bel écueil,
Ni dans plus belle mer rencontrer mon cercueil [1]. »

Dans *Venceslas*, il fait dire à son héros s'excusant de son attentat au père de Cassandre :

« Mais un amour enfant peut manquer de conduite. »

Jeu de mots ridicule fondé sur ce qu'on peint l'Amour sous les traits d'un enfant.

Dans la seconde partie de la scène, le même héros parle ainsi à Cassandre pour exprimer la honte qu'il a de l'avoir aimée :

« De l'indigne brasier qui consumoit mon cœur
Il ne me reste plus que la seule rougeur. »

Comme l'a remarqué la Motte [2], il se joue encore des mots : il prend le brasier pour l'amour et la rougeur pour la honte, comme s'il y avait le moindre rapport de la rougeur d'un brasier avec un sentiment.

Mais c'est assez nous arrêter aux défauts. Venons à l'examen des mérites et des beautés de quelques-unes des plus remarquables pièces de Rotrou.

Dans son *Antigone*, suivant la remarque de Racine, « il a réuni en une seule pièce deux actions différentes, dont l'une sert de matière aux *Phéniciennes* d'Euripide, et l'autre à l'*Antigone* de Sophocle [3]. »

Malgré cette duplicité d'action, le rival de Corneille reconnaît que la tragédie d'*Antigone* est remplie de qualités et a de beaux endroits. Un des plus touchants est celui où la fille d'Œdipe, revoyant du haut des murs son frère Polynice, séparé d'elle depuis un an, lui adresse ainsi la parole :

« Polynice, avancez, portez ici la vue ;
Souffrez qu'après un an votre sœur vous salue.
Malheureuse ! et pourquoi ne le puis-je autrement ?
Quel destin entre nous met cet éloignement ?
Après un si long temps la sœur revoit son frère,
Et ne peut lui donner le salut ordinaire ;
Un seul embrassement ne nous est pas permis ;
Nous parlons séparés comme deux ennemis. »

La Grange-Chancel, dans la préface de ses *Œuvres*, rapporte que Racine lui parlait toujours avec éloge de Rotrou dont il n'avait pas

1 Acte III, sc. II.
2 *Disc. sur la tragédie.*
3 Préface de la *Thébaïde*.

dédaigné de s'approprier fréquemment des lambeaux. La Grange avait même entendu dire à des amis du grand poëte que, lorsqu'il fit sa *Thébaïde*, dont Molière lui avait donné le plan, il n'avait presque rien changé à deux récits admirables qui sont dans l'*Antigone* de Rotrou : il retrancha cet emprunt à l'impression.

Rotrou s'éleva plus haut encore dans *Venceslas*. Il en emprunta le sujet à une pièce de don Francisco de Rojas : *No hay ser padre siendo rey* (on ne peut être père et roi). Non-seulement il s'appropria la donnée de l'original espagnol, il en copia encore des tirades entières et plusieurs des dispositions scéniques.

Ce qui appartient surtout à Rotrou dans *Venceslas*, et ce qui mérite le mieux l'admiration, c'est le rôle de Ladislas emporté, bouillant, mêlé de qualités et de défauts, capable de bien et de mal, de mouvements généreux et de crimes.

Cette tragédie est pourtant loin de se soutenir pour le style, non plus que pour l'intérêt. « Ses vers brusques, tout d'un jet et forts, traduits pour la plupart textuellement de Rojas, dit très-bien M. Théophile Gautier, brillent çà et là, parmi des tirades confuses, au travers d'une phraséologie compliquée, incorrecte et souvent inintelligible[1]. » Il n'y a vraiment que la première scène et le quatrième acte[2] que cette critique n'atteigne point. Et encore la première scène a-t-elle le tort grave d'avilir dès le début le héros de la pièce. Venceslas y reproche à son fils Ladislas toute la honte de sa conduite passée et ne craint pas de lui dire qu'elle l'a rendu si odieux qu'on va le soupçonner de tous les assassinats qui se commettent. Le dénoûment, maladroitement imité de Corneille, pèche grossièrement contre la convenance et contre la vérité des mœurs.

Rotrou, trompé par le dénoûment du *Cid*, ne remarqua point « la différence des situations : il ne sentit pas que le spectateur, satisfait de voir, du moins en espérance, couronner l'amour de Rodrigue, cet amour innocent et partagé, est au contraire révolté de l'idée qu'un jour le coupable Ladislas pourra obtenir, pour prix de son furieux amour, la femme qui le hait, et à laquelle il vient de donner tant de nouvelles raisons de le haïr[3]. »

Voici le dénoûment de *Venceslas*.

[1] *Moniteur*, 20 juillet 1857.

[2] Il y a aussi du mérite dans la première scène de l'acte second entre Théodore et Cassandre :

« Enfin si son respect ni le mien ne vous touche, etc. »

Relire encore ce passage :

« J'ai pour vous accepté la vie et la couronne, etc. »

[3] Guizot, *loc. cit.*

ACTE IV, SCÈNE VI.

CASSANDRE, LE ROI, LE PRINCE.

CASSANDRE.

Tous deux ont eu dessein dessus ma liberté,
Mais avec différence et d'objet et d'estime :
L'un, qui me crut honnête, eut un but légitime ;
Et l'autre, dont l'amour fol et capricieux
Douta de ma sagesse, en eut un vicieux.
J'eus bientôt d'eux aussi des sentiments contraires,
Et, quoiqu'ils soient vos fils, ne les trouvai point frères ;
Je ne les pus aimer ni haïr à demi :
Je tins l'un pour amant, l'autre pour ennemi.
L'infant par sa vertu s'est soumis ma franchise ;
Le prince par son vice en a manqué la prise;
Et, par deux différents mais louables effets,
J'aime en l'un votre sang, en l'autre je le hais.
Alexandre, qui vit son rival en son frère,
Et qui craignit d'ailleurs l'autorité d'un père,
Fit, quoique autant ardent que prudent et discret,
De notre passion un commerce secret,
Et, sous le nom du duc déguisant sa poursuite,
Ménagea notre vue avec tant de conduite
Que toute votre cour a cru jusqu'aujourd'hui
Qu'il parlait pour le duc, quand il parlait pour lui.
Cette adresse a trompé jusqu'à nos domestiques.
Mais, craignant que le prince, à bout de ses pratiques,
Comme il croit tout pouvoir avec impunité,
Ne suivît la fureur d'un amour irrité,
Et dessus mon honneur n'osât tout entreprendre,
Nous crûmes que l'hymen pouvait seul m'en défendre
Et, l'heure prise enfin pour nous donner les mains
Et, bornant son espoir, détruire ses desseins,
Hier, déjà le sommeil semant partout ses charmes
(En cet endroit, seigneur, laissez couler mes larmes,
Leur cours vient d'une source à ne tarir jamais),
L'infant, de son hymen espérant le succès
Et, de peur de soupçon, arrivant sans escorte,
A peine eut mis le pied sur le seuil de la porte,

Qu'il sent, pour tout accueil, une barbare main
De trois coups de poignard lui traverser le sein.

LE ROI.

O Dieu ! l'infant est mort !

LE PRINCE, bas.

O mon aveugle rage,
Tu t'es bien satisfaite, et voilà ton ouvrage !

(Le roi se sied, et met son mouchoir sur son visage.)

CASSANDRE.

Oui, seigneur, il est mort, et je suivrai ses pas
A l'instant que j'aurai vu venger son trépas.
J'en connais le meurtrier, et j'attends son supplice
De vos ressentiments et de votre justice.
C'est votre propre sang, seigneur, qu'on a versé,
Votre vivant portrait qui se trouve effacé.
J'ai besoin d'un vengeur, je n'en puis choisir d'autre;
Le mort est votre fils, et ma cause est la vôtre.
Vengez-moi, vengez-vous, et vengez un époux
Que, veuve avant l'hymen, je pleure à vos genoux.
Mais apprenant, grand roi, cet accident sinistre,
Hélas ! en pourriez-vous soupçonner le ministre ?
Oui, votre sang suffit pour vous en faire foi.

(Montrant le prince.)

Il s'émeut, il vous parle, et pour et contre soi,
Et, par un sentiment ensemble horrible et tendre,
Vous dit que Ladislas est meurtrier d'Alexandre.
Ce geste encor, seigneur, ce maintien interdit,
Ce visage effrayé, ce silence le dit,
Et, plus que tout enfin, cette main encor teinte
De ce sang précieux qui fait naître ma plainte.
Quel des deux sur vos sens fera le plus d'effort,
De votre fils meurtrier, ou de votre fils mort ?
Si vous étiez si faible et votre sang si tendre,
Qu'on l'eût impunément commencé de répandre,
Peut-être verriez-vous la main qui l'a versé
Attenter sur celui qu'elle vous a laissé ;
D'assassin de son frère il peut être le vôtre ;
Un crime pourrait bien être un essai de l'autre :
Ainsi que les vertus, les crimes enchaînés
Sont toujours, ou souvent, l'un par l'autre traînés.
Craignez de hasarder, pour être trop auguste,
Et le trône, et la vie, et le titre de juste.

Si mes vives douleurs ne vous peuvent toucher,
Ni la perte d'un fils qui vous était si cher,
Ni l'horrible penser du coup qui vous la coûte,
Voyez, voyez le sang dont ce poignard dégoutte;

(Elle tire un poignard de sa manche.)

Et s'il ne vous émeut, sachez où l'on l'a pris:
Votre fils l'a tiré du sein de votre fils.
Oui, de ce coup, seigneur, un frère fut capable :
Ce fer porte le chiffre et le nom du coupable,
Vous apprend de quel bras il fut l'exécuteur,
Et, complice du meurtre, en déclare l'auteur;
Ce fer qui, chaud encor, par un énorme crime,
A traversé d'amour la plus noble victime,
L'ouvrage le plus pur que vous ayez formé,
Et le plus digne cœur dont vous fussiez aimé :
Ce cœur enfin, ce sang, ce fils, cette victime,
Demandent par ma bouche un arrêt légitime.
Roi, vous vous feriez tort par cette impunité,
Et père, à votre fils vous devez l'équité.
J'attends de voir pousser votre main vengeresse,
Ou par votre justice, ou par votre tendresse;
Ou, si je n'obtiens rien de la part des humains,
La justice du ciel me prêtera les mains.
Ce forfait contre lui cherche en vain du refuge;
Il en fut le témoin, il en sera le juge;
Et, pour punir un bras d'un tel crime noirci,
Le sien saura s'étendre, et n'est pas raccourci,
Si vous lui remettez à venger nos offenses.

ACTE V, SCÈNE II.

THÉODORE, LE DUC.

THÉODORE.

Je n'exige pas tant de votre affection,
Et je ne veux de vous qu'une confession.

LE DUC.

Quelle? ordonnez-la-moi.

THÉODORE.

Savoir de votre bouche
De quel heureux objet le mérite vous touche,
Et doit être le prix de ces fameux exploits
Qui jusqu'en Moscovie ont étendu nos lois.

J'imputais votre prise aux charmes de Cassandre ;
Mais, l'infant l'adorant, vous n'y pouviez prétendre.

LE DUC.

Mes vœux ont pris, madame, un vol plus élevé ;
Aussi par ma raison n'est-il pas approuvé.

THÉODORE.

Ne cherchez point d'excuse en votre modestie ;
Nommez-la, je le veux.

LE DUC.

Je suis sans repartie ;
Mais ma voix cédera cet office à vos yeux :
Vous-même nommez-vous cet objet glorieux,

(Lui présentant sa lettre ouverte.)

Vos doigts ont mis son nom au bas de cette lettre.

THÉODORE, ayant lu son nom.

Votre mérite, duc, vous peut beaucoup permettre ;
Mais...

LE DUC.

Osant vous aimer, j'ai condamné mes vœux ;
Je me suis voulu mal du bien que je vous veux.
Mais, madame, accusez une étoile fatale
D'élever un espoir que la raison ravale ;
De faire à vos sujets encenser vos autels,
Et de vous procurer des hommages mortels.

THÉODORE.

Si j'ai pouvoir sur vous, puis-je de votre zèle
Me promettre à l'instant une preuve fidèle ?

LE DUC.

Ce beau feu dont pour vous ce cœur est embrasé
Trouvera tout possible et l'impossible aisé.

THÉODORE.

L'effort vous en sera pénible, mais illustre.

LE DUC.

D'une si noble ardeur il accroîtra le lustre.

THÉODORE.

Tant s'en faut. Cette épreuve est de tenir caché
Un espoir dont l'orgueil vous serait reproché,
De vous taire, et n'admettre en votre confidence
Que votre seul respect avec votre prudence ;
Et pour le prix enfin du service important
Qui rend sur tant de noms votre nom éclatant,
Aller en ma faveur demander à mon père,

Au lieu de notre hymen, la grâce de mon frère,
Prévenir son arrêt, et par votre secours
Faire tomber l'acier prêt à trancher ses jours.
De cette épreuve, duc, vos vœux sont-ils capables?

LE DUC.

Oui, madame; et de plus, puisqu'ils sont si coupables,
Ils vous sauront encor venger de leur orgueil,
Et tomber avec moi dans la nuit du cercueil.

THÉODORE.

Non, je vous le défends; laissez-moi mes vengeances,
Et, si j'ai droit sur vous, observez mes défenses.
Adieu, duc. (Elle s'en va.)

LE DUC, seul.

Quel orage agite mon espoir?
Et quelle loi, mon cœur, viens-tu de recevoir?
Si j'ose l'adorer, je prends trop de licence;
Si je m'en veux punir, j'en reçois la défense.
Me défendre la mort sans me vouloir guérir,
N'est-ce pas m'ordonner de vivre et de mourir?
Mais...

SCÈNE III.

LE ROI, LE DUC, GARDES.

LE ROI.

O jour à jamais funeste à la province!
Frédéric?

LE DUC.

Quoi, seigneur?

LE ROI.

Faites venir le prince.

LE DUC, sortant avec les gardes.

Il sera superflu de tenter mon crédit;
Le sang fait son office, et le roi s'attendrit.

LE ROI, seul, rêvant et se promenant.

Trêve, trêve, nature, aux sanglantes batailles
Qui si cruellement déchirent mes entrailles
Et, me perçant le cœur, le veulent partager
Entre mon fils à perdre et mon fils à venger!
A ma justice en vain ta tendresse est contraire,
Et dans le cœur d'un roi cherche celui d'un père:
Je me suis dépouillé de cette qualité,

Et n'entends plus d'avis que ceux de l'équité.
(Ladislas paraît.
Mais, ô vaine constance ! ô force imaginaire !
A cette vue encor je sens que je suis père,
Et n'ai pas dépouillé tout humain sentiment.
Sortez, gardes. Vous, duc, laissez-nous un moment.
(Ils sortent.)

SCENE IV.

LE ROI, LE PRINCE.

LE PRINCE.
Venez-vous conserver ou venger votre race?
M'annoncez-vous, mon père, ou ma mort ou ma grâce ?

LE ROI, pleurant.
Embrassez-moi, mon fils.

LE PRINCE.
Seigneur, quelle bonté !
Quel effet de tendresse, et quelle nouveauté !
Voulez-vous ou marquer ou remettre mes peines ?
Et vos bras me sont-ils des faveurs ou des chaînes ?

LE ROI, pleurant.
Avecque le dernier de leurs embrassements
Recevez de mon cœur les derniers sentiments :
Savez-vous de quel sang vous avez pris naissance ?

LE PRINCE.
Je l'ai mal témoigné, mais j'en ai connaissance.

LE ROI.
Sentez-vous de ce sang les nobles mouvements ?

LE PRINCE.
Si je ne les produis, j'en ai les sentiments.

LE ROI.
Enfin d'un grand effort vous sentez-vous capable ?

LE PRINCE.
Oui, puisque je résiste à l'ennui qui m'accable,
Et qu'un effort mortel ne peut aller plus loin.

LE ROI.
Armez-vous de vertu, vous en avez besoin.

LE PRINCE.
S'il est temps de partir, mon âme est toute prête.

LE ROI.
L'échafaud l'est aussi, portez-y votre tête ;

Plus condamné que vous, mon cœur vous y suivra.
Je mourrai plus que vous du coup qui vous tûra,
Mes larmes vous en sont une preuve assez ample :
Mais à l'État enfin je dois ce grand exemple,
A ma propre vertu ce généreux effort,
Cette grande victime à votre frère mort.
J'ai craint de prononcer autant que vous d'entendre
L'arrêt qu'ils demandaient et que j'ai dû leur rendre.
Pour ne vous perdre pas j'ai longtemps combattu;
Mais, ou l'art de régner n'est plus une vertu,
Et c'est une chimère aux rois que la justice,
Ou, régnant, à l'État j'en dois le sacrifice.

LE PRINCE.

Eh bien ! achevez-le, voilà ce col tout prêt;
Le coupable, grand roi, souscrit à votre arrêt.
Je ne m'en défends pas, et je sais que mes crimes
Vous ont causé souvent des courroux légitimes.
Je pourrais du dernier m'excuser sur l'erreur
D'un bras qui s'est mépris et crut trop sa fureur ;
Ma haine et mon amour qu'il voulait satisfaire,
Portaient le coup au duc, et non pas à mon frère;
J'alléguerais encor que ce coup part d'un bras
Dont les premiers efforts ont servi vos États,
Et m'ont dans votre histoire acquis assez de place
Pour vous devoir parler en faveur de ma grâce :
Mais je n'ai point dessein de prolonger mon sort ;
J'ai mon objet à part à qui je dois ma mort :
Vous la devez au peuple, à mon frère, à vous-même ;
Moi, je la dois, seigneur, à l'ingrate que j'aime ;
Je la dois à sa haine et m'en veux acquitter.
C'est un léger tribut qu'une vie à quitter.
C'est peu pour satisfaire et pour plaire à Cassandre
Qu'une tête à donner et du sang à répandre ;
Et, forcé de l'aimer jusqu'au dernier soupir,
Sans avoir pu vivant répondre à son désir,
Je suis ravi de voir que ma mort y réponde,
Et que mourant je plaise aux plus beaux yeux du monde.

LE ROI.

A quoi que votre cœur destine votre mort,
Allez vous préparer à cet illustre effort ;
Et pour les intérêts d'une mortelle flamme,
Abandonnant le corps, n'abandonnez pas l'âme.

Tout obscure qu'elle est, la nuit a beaucoup d'yeux,
Et n'a pas pu cacher votre forfait aux cieux.

(L'embrassant.)

Adieu. Sur l'échafaud portez le cœur d'un prince,
Et faites-y douter à toute la province
Si, né pour commander et destiné si haut,

(Le roi frappe du pied pour faire venir le duc.)

Vous mourez sur un trône ou sur un échafaud.

(Le duc entre avec les gardes.)

Duc, remenez le prince.

LE PRINCE, s'en allant.

O vertu trop sévère !
Venceslas vit encore, et je n'ai plus de père !

SCÈNE V.

LE ROI, GARDES.

LE ROI.

O justice inhumaine, et devoirs ennemis !
Pour conserver mon sceptre il faut perdre mon fils !
Mais laisse-les agir, importune tendresse,
Et vous, cachez, mes yeux, vos pleurs et ma faiblesse.
Je ne puis rien pour lui ; le sang cède à la loi,
Et je ne lui puis être, et bon père, et bon roi.
Vois, Pologne, en l'horreur que le vice m'imprime,
Si mon élection fut un choix légitime,
Et si je puis donner aux devoirs de mon rang
Plus que mon propre fils et que mon propre sang.

SCÈNE VI.

THÉODORE, CASSANDRE, LÉONOR, LE ROI, GARDES.

THÉODORE.

Par quelle loi, seigneur, si barbare et si dure
Pouvez-vous renverser celle de la nature ?
J'apprends qu'au prince, hélas ! l'arrêt est prononcé ;
Que de son châtiment l'appareil est dressé.
Quoi ! nous demeurerons, par des lois si sévères,
L'État sans héritiers, vous sans fils, moi sans frères ?
Consultez-vous un peu contre votre fureur ;
C'est trop en votre fils condamner une erreur ;

Du carnage d'un frère un frère est incapable ;
De cet assassinat la nuit seule est coupable ;
Il plaint autant que nous le sort qu'il a fini.

SCÈNE VIII.

OCTAVE, LE ROI, LE DUC, THÉODORE, CASSANDRE, LÉONOR, GARDES.

OCTAVE, hors d'haleine.

Seigneur, d'un cri commun toute la populace
Parle en faveur du prince, et demande sa grâce ;
Et surtout un grand nombre, en la place amassé,
A d'un zèle indiscret l'échafaud renversé,
Et les larmes aux yeux, d'une commune envie,
Proteste de périr, ou lui sauver la vie.
D'un même mouvement, et d'une même voix,
Tous le disent exempt de la rigueur des lois ;
Et si cette chaleur n'est bientôt apaisée,
Jamais sédition ne fut plus disposée.
En vain, pour y mettre ordre et pour la contenir,
J'ai voulu...

LE ROI, à Octave.

C'est assez, faites-le-moi venir.

(Octave va querir le prince.)

LÉONOR.

.... Voyons cette aventure.

LE ROI, rêvant, et se promenant à grands pas.

Oui, ma fille, oui, Cassandre, oui, parole, oui, nature,
Oui, peuple, il faut vouloir ce que vous souhaitez,
Et par vos sentiments régler mes volontés.

(Le prince et Octave entrent.)

SCÈNE IX.

LE PRINCE, OCTAVE, LE ROI, LE DUC, THÉODORE, CASSANDRE, LÉONOR, GARDES.

LE PRINCE, aux pieds du roi.

Par quel heur...?

LE ROI, le relevant.

Levez-vous. Une couronne, prince,
Sous qui j'ai quarante ans régi cette province,
Qui passera sans tache en un règne futur,
Et dont tous les brillants ont un éclat si pur,
En qui la voix des grands et le commun suffrage

M'ont d'un nombre d'aïeux conservé l'héritage,
Est l'unique moyen que j'ai pu concevoir
Pour en votre faveur désarmer mon pouvoir :
Je ne vous puis sauver tant qu'elle sera mienne ;
Il faut que votre tête ou tombe ou la soutienne ;
Il vous en faut pourvoir, s'il faut vous pardonner,
Et punir votre crime ou bien le couronner.
L'État vous la souhaite, et le peuple m'enseigne,
Voulant que vous viviez, qu'il est las que je règne.
La justice est aux rois la reine des vertus,
Et me vouloir injuste est ne me vouloir plus :
Régnez ; après l'État, j'ai droit de vous élire,
Et donner en mon fils un père à mon empire.

LE PRINCE.

Que faites-vous, grand roi ?

LE ROI.

M'appeler de ce nom,
C'est hors de mon pouvoir mettre votre pardon.
Je ne veux plus d'un rang où je vous suis contraire.
Soyez roi, Ladislas, et moi, je serai père :
Roi, je n'ai pu des lois souffrir les ennemis ;
Père, je ne pourrai faire périr mon fils.

Dans une autre pièce moins connue, mais qui mérite d'échapper à l'oubli, dans *Cosroès*, Rotrou, en présentant de nouveau un père et un fils dans les situations les plus terribles, sut montrer une force dramatique digne de Corneille. L'intrigue est à peu près semblable à celle de *Nicomède*, donné deux ans plus tard, mais, dans *Cosroès*, il n'y a nul mélange de familiarité et de raillerie ; tout y est tragique au suprême degré [1]. Une belle-mère, la reine Sira, veut faire passer la couronne sur la tête de son fils, au préjudice de l'aîné. Cosroès, qui n'est parvenu au trône qu'en assassinant son père Hormisdas, vit solitaire au fond de son palais, en proie à une sorte de démence furieuse [2]. Sa seconde femme veut le faire abdiquer en faveur de son

[1] Guizot, *Corneille et son temps*. III. Rotrou.

[2] « Quoi ! n'entendez-vous pas, du fond de cet abîme,
Une effroyable voix me reprocher mon crime,
Et, me peignant l'horreur de cet acte inhumain,
Contre mon propre flanc solliciter ma main ?
N'apercevez-vous pas, dans cet épais nuage,
De mon père expirant la ténébreuse image
M'ordonner de sortir de son trône usurpé,
Et me montrer l'endroit par où je l'ai frappé ? »

(Acte II, sc. I.)

fils Mardesane. Siroès, fils aîné de Cosroès, chéri du peuple et de l'armée, usurpe malgré lui la couronne, pour sauver ses jours. Une révolution de palais met à sa discrétion Sira, Mardesane et Cosroès. Les deux premiers sont condamnés à mort. Palmiras, Sardarigue, Pharnace, tous les satrapes qui ont mis Siroès sur le trône, veulent qu'il n'épargne pas le dernier captif, le plus grand de tous et le plus redouté. Palmiras, profitant de la fermeté ou de la colère que vient de montrer Siroès, s'écrie : « Amenez Cosroès! — Attendez, s'écrie le nouveau roi, interdit, troublé.

PALMIRAS.

« ..... Il s'agit d'une grande victoire,
Et rarement, seigneur, on arrive à la gloire
Par les chemins communs et les sentiers battus.

SIROÈS.

Ah! j'ai trop pratiqué vos barbares vertus;
Je ne puis acheter les douceurs d'un empire
Aux dépens de l'auteur du jour que je respire. »

« Amenez Cosroès! » répète Palmiras ; et alors paraît ce roi vaincu, détrôné, dont l'ambition fit autrefois un parricide, dont les remords ont fait un insensé, mais dans lequel ni le crime, ni la folie, ni le malheur n'ont aboli la majesté royale, et surtout la majesté paternelle. Rendu à la raison par la douleur et par la colère, oubliant qu'il est captif et qu'il fut coupable, pour se souvenir qu'il est père et qu'il est outragé, il s'écrie :

« O nature! et vous, dieux, ses auteurs,
D'un prodige inouï soyez les spectateurs :
Mon fils dessus mon trône est juge de ma vie.
. . . .
Et vous, que mon malheur rend si fiers et si braves,
Ce soir mes souverains, ce matin mes esclaves..... »

Siroès, vaincu par son émotion, se jette aux genoux de Cosroès :

« Seigneur, daignez m'entendre. O nature! et vous, dieux,
Vous pouvez sans horreur jeter ici les yeux :
L'objet de vos mépris encor vous y révère ;
Je ne suis ni tyran ni juge de mon père ;
J'ai tous les sentiments que vous m'avez prescrits,
Et renonce à mes droits pour être encor son fils.
Est-il un bras d'un fils qu'un soupir, une larme,
Un seul regard d'un père aisément ne désarme? »

Révoquant l'arrêt porté par lui contre Sira et contre Mardesane, il envoie Sardarigue afin de les sauver. Mais il est trop tard : déjà Sira et Mardesane ont bu le poison, et Cosroès, désespéré, se tue lui-

même, laissant le trône à Siroès, qui peut désormais le posséder sans crime [1].

Arrivons au chef-d'œuvre de Rotrou, *le Martyre de saint Genest*, qui fut joué sans grand succès en 1646 ou 1647. Le sujet est la conversion et le martyre du comédien Genest, subitement devenu chrétien pendant que sur le théâtre et devant l'empereur Dioclétien il tournait en ridicule les mystères de la religion.

Dioclétien est venu trouver Maximien Hercule à sa cour; un mariage se prépare, et, pour augmenter la pompe des fêtes qui vont se célébrer, Genest propose à l'empereur de donner un spectacle. Ce qui le rendra plus piquant, c'est qu'il rappellera le martyre d'un chrétien, d'Adrien condamné par ordre de Maximien, et que ce prince se verra représenté sur le théâtre.

La pièce commence : les acteurs rappellent tous les incidents de la vie du saint; mais bientôt, touché par la grâce, Genest déclare qu'il est chrétien. Ses camarades essayent de le faire changer de résolution ; il persiste, et Dioclétien donne l'ordre de le livrer au bourreau. Les comédiens implorent la clémence de la fille de l'empereur; celle-ci tente à son tour, mais inutilement, de fléchir la rigueur de son père. Les ordres ont été exécutés, et Genest, après avoir confessé hautement sa foi, a reçu la mort avec courage.

Ce drame, avant-coureur de *Polyeucte*, abonde en vers magnifiques : de grandes pensées sont répandues dans le rôle de Genest; l'originalité de la conception, l'oubli des règles conventionnelles, le mélange du naïf et du profond, du comique et du sublime, en font un véritable drame au sens moderne : mais la pièce est mal charpentée; l'action en est longue, confuse, les récits et le dénoûment sont froids et sans grandeur. La marche cependant en est curieuse et présente quelques épisodes piquants.

A la fin d'un acte, l'empereur, sa fille et son gendre vont visiter les coulisses, et le désordre qui y règne étonne beaucoup les augustes spectateurs : ils se demandent comment les acteurs peuvent passer aussi facilement de la folle gaieté à l'expression des sentiments les plus sérieux. Plus tard, Genest interrompt la représentation pour supplier respectueusement l'empereur d'empêcher que les jeunes seigneurs de la cour n'aillent envahir la scène et tourmenter les actrices.

Nommons encore l'étonnante tragi-comédie de *Don Bernard de Cabrères* (1647), que Sainte-Beuve semble admirer presque à l'égal du *Martyre de saint Genest*, et dans laquelle un héros, aux prises avec un sort malin, voit ses espérances les plus magnifiques s'évanouir devant les plus misérables contre-temps, et excite à la fois, par son air piteux et noble, une compassion triste et un fou rire ; et l'on aura la fine fleur du bagage littéraire de Rotrou. Sans l'éclosion du génie

[1] Voir Saint-Marc Girardin, *Cours de littérature dramatique*, t. II, p. 35-36.

de Corneille, sa part de gloire dans la postérité eût été plus grande ; mais l'auteur du *Cid* devait tout éclipser autour de lui. Rotrou du reste, poussé autant par l'amitié qui le liait au grand poëte que par une modeste et sincère appréciation de son propre talent, se plut à rendre hommage à Corneille et à reconnaître sa supériorité, sur la scène même, dans une tirade épisodique et de hors-d'œuvre de la tragédie de *Saint Genest*.

Un autre titre de gloire recommande Rotrou. Il avait un cœur grand, humain, généreux et dévoué. A l'âge de quarante et un ans, alors qu'il triomphait à Paris et y jouissait du fruit de son œuvre, il apprit que Dreux, sa ville natale, était désolée par une épidémie qui enlevait chaque jour trente à quarante de ses habitants. Rien ne peut le retenir, il vole au secours de ses compatriotes, il se prodigue : le troisième jour il succombait victime de son noble dévouement. Une telle fin vaut bien des chefs-d'œuvre poétiques.

II

CORNEILLE (Pierre)

— 1606-1684 —

Enfin le théâtre français va exister. Voici venir Corneille, cet homme étonnant et immortel qui, dans quelques pièces au moins, sut réunir les beautés les plus sublimes de l'une et de l'autre scène, et se montrer grand prosateur en même temps que grand poëte, forma Molière et Racine, et mérita d'être étudié par Pascal et par Bossuet; cet homme enfin qui, dans tous les genres de l'art scénique, mérita, en France, le titre glorieux de créateur.

Sa carrière fut aussi longue que brillante, et jamais poëte français ne se montra plus fécond. Nous dépasserons donc un peu, pour étudier un tel écrivain, le cadre ordinaire de ces notices, et nous examinerons à part chacune de ses pièces, dont aucune ne ressemble aux autres ni par l'action ni par les caractères.

Les débuts de Corneille. — Ses premières comédies.

« Un jeune homme de ses amis, dit Fontenelle, amoureux d'une demoiselle de Rouen, le mena chez elle. Le nouveau venu se rendit plus agréable que l'introducteur, et le plaisir de cette aventure excita dans Corneille, alors jeune avocat, un talent qu'il ne se connaissait pas. Sur ce léger sujet il fit *Mélite* (1629). « Corneille entre donc au théâtre par la porte de l'amour; et pourtant rien de moins passionné que *Mélite*. La pièce est froide et assez ennuyeuse, mais elle révèle un talent original, elle met à jour un genre nouveau qui fait disparaître de la scène le bas comique et le sérieux obscur qui y régnaient. Du reste elle est habilement conduite; tout y est ménagé avec art, et le style est généralement bon. L'enjouement, l'ironie douce, les sentiments tendres remplacent enfin le gros rire et les plaisanteries triviales des poëtes antérieurs.

Dans *Mélite, ou les fausses Lettres*, Corneille a trouvé l'unité d'action en brouillant quatre amants par une seule intrigue, et en réduisant son action dans l'enceinte d'une même ville par aversion de cet horrible déréglement qui mettait Paris, Rome et Constantinople sur le même théâtre.

Mélite, malgré ses défauts, avait tant et de si bonnes et si nouvelles qualités, que son succès à la représentation fut prodigieux.

Il alla si loin qu'on dut former à Paris une nouvelle troupe de comédiens, malgré le mérite de celle qui avait suffi jusqu'alors à l'amusement du public.

Les contemporains sentaient peu ce qui nous choque tant aujourd'hui dans *Mélite*, le jargon précieux des soi-disant délicats du grand monde d'alors. On voit dans cette première comédie des *cœurs qui se mettent à la fenêtre pour mieux voir passer l'objet dont ils sont épris*, et beaucoup de sentiments alambiqués, comme dans la première scène de l'acte Ier :

PHILANDRE.

« Regarde dans mes yeux, et reconnais en moi
Qu'on peut voir quelque chose aussi parfait que toi.

CLORIS.

C'est sans difficulté, m'y voyant exprimée.

PHILANDRE.

Quitte ce vain orgueil dont ta vue est charmée.
Tu n'y vois que mon cœur, qui n'a plus un seul trait
Que ceux qu'il a reçus de ton charmant portrait,
Et qui, tout aussitôt que tu t'es fait paraître,
Afin de te mieux voir, s'est mis à la fenêtre. »

En l'an de grâce 1629, on admirait ces gentillesses dont Molière devait bientôt faire justice dans les *Précieuses ridicules*.

Le plus grand honneur de *Mélite* est, en définitive, d'avoir donné Corneille à la scène.

Dans sa première comédie, il n'avait pas observé la fameuse règle des vingt-quatre heures. On le lui reprocha. Pour répondre à ses critiques, il fit *Clitandre* (1632), drame d'une espèce singulière, où il s'astreignit sévèrement à cette règle, « non pas, dit-il dans sa préface, qu'il se repentît de n'y avoir point mis *Mélite*, ou qu'il fût résolu à s'y attacher dorénavant, mais seulement pour montrer que s'il s'en éloignait, ce n'était pas faute de la connaître. » *Clitandre*, produit d'une verve folle, offre d'étranges rapports avec les drames romantiques d'après 1830. On y trouve des assassins masqués, des archers, des combats singuliers, des déguisements, des intrigues accumulées ; le désordre dans les éléments comme dans les événements. Le tout embarrassé, obscur, presque inintelligible.

Ce premier essai du pöte novice dans la tragédie n'a de nouveau et d'important que la rupture de l'auteur avec cet usage des anciens qui faisaient raconter sur la scène, par des messagers, les exploits des héros. Corneille trouve avec raison ces récits longs et ennuyeux, et il

les remplace par les accidents eux-mêmes. Il prend ainsi les beautés de la méthode des Grecs et des Latins et en laisse les défauts : « J'ai mieux aimé, dit-il, divertir les yeux qu'importuner les oreilles. »

Le style de *Clitandre* tient encore trop de celui de *Mélite*. Il est forcé dans les images, souvent dur dans l'expression et ne fait guère présager l'ampleur et la majesté de diction qui s'étalera plus tard dans les chefs-d'œuvre.

L'année 1634 vit naître coup sur coup trois pièces débordant de juvénile gaieté : *la Veuve ou le Traître trahi, la Galerie du Palais, la Suivante*. L'auteur n'y est déjà plus autant sous l'influence des modèles anciens, il approche de la comédie moderne, de la peinture des mœurs nationales, et nul doute qu'il n'eût fini par accomplir lui-même le grand progrès que Molière fit faire à l'art comique, s'il n'eût changé tout à coup de visée et ne se fût tourné tout entier vers la tragédie.

Le style de la *Veuve* est aussi relevé que celui de *Mélite*, mais il est déjà plus dégagé des pointes dont l'autre comédie est semée. Le dialogue devient plus vif, plus soutenu ; le trait s'y fait jour partout. La *Galerie du Palais* est une pièce plus faible, qui a pu faire plaisir sur la scène, mais fatigue à la lecture. Une nouveauté y surgit, qui ne passera plus de mode et embellira désormais la scène ; c'est la création des rôles de soubrettes ou suivantes, en remplacement du personnage de nourrice, qui était joué par un homme habillé en femme et n'avait rien de plaisant que ce travestissement burlesque.

La *Suivante* est d'un style naïf et négligé à l'excès, et on y sent par trop la hâte. Corneille ne s'y est pas astreint rigoureusement aux règles ; cependant la pièce n'a qu'une action principale vers laquelle toutes les autres convergent ; son lieu n'est pas plus étendu que le théâtre même ; le temps ne dépasse pas celui de la représentation, et chacun des cinq actes renferme exactement le même nombre de vers.

La *Place Royale*, représentée en 1635, n'obtint qu'un succès fort contesté. On fut particulièrement choqué du rôle d'Alidor, ce héros qui, selon les expressions de Corneille lui-même, « ne traite pas bien les dames et tâche d'établir des maximes qui leur sont trop désavantageuses. »

Voltaire appelle la *Place Royale* une méchante rapsodie. Elle n'est pourtant guère inférieure, comme charpente et comme style, aux trois pièces qui l'ont précédée ; le style, comme celui de ses aînées, en est même parfois très-remarquable. « Dans ces pièces froides, embrouillées, dont l'intrigue est plus subtile qu'ingénieuse, vrais logogriphes à la lecture, il y a, dit M. Nisard, une force de langage inconnue avant Corneille. C'est un style tout formé, plus franc que la pensée, facile dans ces embarras du plan et ce pêle-mêle d'incidents [1]. »

[1] *Histoire de la littérature française*, liv. III, ch. IX, § 1.

Médée.

Dans l'espace de neuf années Corneille avait donné six comédies en cinq actes et en vers, lorsqu'en 1636 il s'élança sur la scène tragique et fit jouer *Médée*. C'est le premier éclat de son génie. Il prend l'essor vers le sublime tragique et y atteint presque.

Corneille, très-faible helléniste, ne s'aventurait guère à imiter les pièces grecques ; aussi sa *Médée* ne doit-elle presque rien à la *Médée* d'Euripide. Il prit pour modèle la *Médée* de Sénèque le tragique, en lui faisant subir d'heureuses transformations. Il négligea complétement l'imitation italienne de Louis Dolce et l'imitation française en cinq actes et en vers que Jean de la Péruse avait fait jouer au seizième siècle.

On trouve dans *Médée* le goût de l'antiquité, goût altéré depuis si longtemps ; mais il est mêlé des inventions du drame moderne : pompe du spectacle, effets de scène, machines, détails réalistes, mélange de tragique et de familier, d'ironie et de sublime ; au fond c'est une déclamation trop souvent ampoulée et d'un style que l'auteur condamne lui-même en ces termes :

« Quant au style, il est fort inégal en ce poëme, et ce que j'y ai mêlé du mien approche si peu de ce que j'ai traduit de Sénèque qu'il n'est point besoin d'en mettre le texte en marge pour faire discerner au lecteur ce qui est de lui ou de moi. »

Voltaire a critiqué *Médée* très-sévèrement. Il la reprend acte par acte, vers par vers, mot par mot. Il y blâme presque tout, et souvent avec raison. Corneille, nous venons de le voir, a trouvé lui-même le style de sa première tragédie fort inégal ; mais Voltaire déclare net « qu'il est vicieux d'un bout à l'autre. » Il relève les imitations et les emprunts, les caractères mal tracés, les personnages inutiles, les défauts des héros et jusqu'aux plus petits détails de mise en scène. Cependant il rend à cette pièce un hommage important. Après avoir cité ces deux vers :

« Me peut-il bien quitter après tant de bienfaits ?
M'ose-t-il bien quitter après tant de forfaits [1] ? »

Il ajoute : « Ces vers sont dignes de la vraie tragédie, et Corneille n'en a guère fait de plus beaux. » Ailleurs il dit :

« On peut entrevoir déjà dans *Médée* le germe des grandes beautés qui brillent dans les autres pièces de Corneille. S'il n'avait fait que cette tragédie, serait aujourd'hui inconnu. »

[1] Acte I, sc. IV, v. 34.

Tel est le vrai jugement à porter sur cet essai que tant de chefs-d'œuvre devaient suivre.

L'Illusion comique.

Le futur grand tragique ne s'arrachait qu'avec peine à la comédie. Il y revient tout aussitôt après *Médée*, en donnant l'*Illusion comique* (1636) qui nous montre, avec une grande force d'invention, un style plus relevé que celui des comédies précédentes et auquel on ne peut reprocher que le manque de cohésion. Dans ce drame, qui renferme trois pièces en une seule, et tient autant de la tragédie que de la comédie, les couleurs et le ton sont à chaque instant variés, mêlés et confondus. Le deuxième, le troisième et le quatrième acte, qui forment la vraie pièce (qu'on pourrait appeler tout aussi bien le *Capitaine Matamore* que l'*Illusion*), sont pleins de franche gaieté et semés de vers charmants. Matamore égaya fort le public, et la pièce fut pendant longtemps redemandée.

Le Cid.

Ce succès ne satisfit pas le poète, ambitieux de tout autres triomphes. Il les obtint dès l'année suivante, la mémorable année 1637 qui vit le *Cid* et l'éveil du génie de Corneille.

Le *Cid* était imité d'un drame qui avait été fort en vogue sur le théâtre de Madrid, *El Cid*, de Guillen de Castro; mais la pièce française eut une réussite bien plus éclatante que la pièce espagnole. « Il est difficile, dit Pellisson, de s'imaginer avec quelle approbation elle fut reçue de la cour et du public. On ne se pouvait lasser de la voir, on n'entendait autre chose dans les compagnies, chacun en savait quelque partie par cœur, on la faisait apprendre aux enfants. Enfin, en plusieurs provinces de France, il était passé en proverbe de dire : « Cela est beau comme le *Cid.* » Corneille avait dans son cabinet cette tragédie traduite en toutes les langues de l'Europe, hors l'esclavonne et la turque. Elle était en allemand, en anglais, en flamand, et, par une exactitude flamande, dit Fontenelle, on l'avait rendue vers pour vers. Elle était en italien, et, ce qui est plus étonnant, en espagnol.

Ce triomphe fit ombrage à la médiocrité et exaspéra la jalousie. L'auteur de la *Veuve* avait été acclamé, Scudéry s'était écrié :

> « Le soleil est levé, disparaissez, étoiles! »

L'auteur du *Cid* n'essuya que dépréciations et outrages. Tous les critiques, encouragés par Richelieu [1], d'abord favorable au *Cid*, déclarè-

[1] « Il y a des mémoires de ce temps-là, dit Charles Sorel, qui ne sont pas imprimés, lesquels trouvent une cause plus fine de l'aversion que le cardinal concevait pour le *Cid*, et de l'inclination qu'il témoignoit pour l'*Amour tyran-*

rent avec leur maître que la nouvelle pièce devait être classée bien au-dessous des tragédies de Scudéry; et Scudéry se fit l'organe de toutes les sottises et de toutes les basses envies ameutées contre le *Cid.* Il prétendit prouver contre ce chef-d'œuvre si vanté que le sujet n'en valait rien du tout, qu'il choquait les principales règles du poème dramatique, qu'il manquait de jugement en sa conduite, qu'il avait beaucoup de méchants vers, que presque tout ce qu'il renfermait de beautés était dérobé, et qu'ainsi l'estime qu'on en faisait était injuste.

La querelle s'échauffa tellement, et le cardinal de Richelieu y entra si avant[1] qu'il soumit le *Cid* au jugement de l'Académie pour obtenir d'elle une sentence de blâme. Pendant cinq mois cette compagnie travailla à l'examen qui lui était imposé; et sur le rapport, d'ailleurs remarquable, de Chapelain, le *Cid* fut condamné. Mais cette sentence est loin d'être aussi ridicule qu'on l'a souvent prétendu; malgré sa sévérité classique, elle est juste en plusieurs points essentiels. Si elle condamne le *Cid*, en se fondant sur ce qu'il est moralement invraisemblable que Chimène consente à épouser le meurtrier de son père le jour même où il l'a tué, elle approuve ce qui est vraiment le sujet de la pièce, l'amour combattu par le devoir.

L'Académie terminait son examen par ce résumé où le blâme et l'éloge sont mêlés assez équitablement :

« Nous concluons, qu'encore que le sujet du *Cid* ne soit pas bon, qu'il pèche dans son dénouement, qu'il soit chargé d'épisodes inutiles, que la bienséance y manque en beaucoup de lieux, aussi bien que la bonne disposition du théâtre, et qu'il y ait beaucoup de vers bas, de façons de parler impures[2]; néanmoins la naïveté et la véhémence de ses passions, la force et la délicatesse de ses pensées, et cet agrément inexplicable qui se mêle dans tous ses défauts, lui ont acquis un rang considérable entre les poèmes françois de ce genre. Si son auteur ne doit pas toute sa réputation à son mérite, il ne la doit pas toute à son bonheur; et la nature lui a été assez libérale pour excuser la fortune si elle lui a été prodigue. »

Mais comment des hommes d'esprit n'avaient-ils pas senti qu'une pièce si étrangère aux idées des Grecs n'était pas justiciable du tribunal d'Aristote ?

Du reste, on l'a remarqué plus d'une fois, il n'y a lieu de s'étonner ni de la vivacité des critiques ni du jugement de l'Académie : le *Cid* avait des beautés si grandes que le public en faisait ses délices, et des défauts si réels que les savants ne les pouvaient laisser passer sans exclamations.

Lors de la composition du *Cid*, la règle des unités n'avait pas encore

nique ; c'est que dans le premier il y avoit quelques paroles qui choquoient les grands ministres, et dans l'autre il y en avoit qui exaltoient le pouvoir absolu des rois, même sur leurs plus proches. » (*Biblioth.*, c. x.)

[1] Voir les raisons un peu fantaisistes, ce semble, qu'Alexandre Dumas fils, dans son discours de réception à l'Académie française, donne à l'hostilité du cardinal de Richelieu contre la tragédie du *Cid.*

[2] Qui pèchent contre la pureté de la langue.

obtenu force de loi. Aussi Corneille tient-il peu de compte de l'unité de lieu. Il conduit ses spectateurs partout où il croit pouvoir leur montrer les scènes les plus intéressantes: au palais du roi, dans la rue, dans la maison de don Diègue ou dans celle du comte. Il s'applique à observer l'unité des temps pour laquelle beaucoup de critiques s'étaient déjà prononcés, mais cette docilité, dont il s'est depuis repenti, le jette dans de choquantes invraisemblances, et le force d'entasser dans l'espace de vingt-quatre heures une accumulation de faits qui auraient demandé un bien plus long temps pour s'accomplir.

Mais, quoi qu'il en soit de la violation en beaucoup de points des règles dites aristotéliques, et bien que le *Cid* ait été d'abord appelé par son auteur tragédie comique, à cause de l'heureux dénoûment de la pièce ou de la physionomie de plusieurs scènes et de certains personnages, le *Cid*, représenté en même temps que Descartes faisait paraître le *Discours de la Méthode*, commence l'époque classique de la tragédie en France.

Horace (1639).

Corneille est dans la force de l'âge et va bientôt atteindre l'apogée de son talent. Loin d'être découragé par la critique, il met à profit ses observations. En réponse aux accusations de plagiat dont on l'avait accablé à propos du *Cid*, il produit *Horace*, œuvre dans laquelle tout, excepté le sujet et le nom des personnages empruntés à l'histoire romaine, est entièrement dû à son imagination. Ni l'intrigue, ni les scènes, ni la plupart des incidents ne se trouvent dans les cinq pages de Tite-Live, dont un génie comme celui de Corneille pouvait seul tirer un parti si admirable. Le sujet moral de cette tragédie est le triomphe de l'amour de la patrie sur les affections de la famille et sur l'amour. Les deux passions les plus vives dont le cœur humain puisse être possédé y sont constamment mises en présence et en lutte, et poussées jusqu'aux plus dramatiques excès.

L'amour cruellement éprouvé d'une sœur y maudit un frère meurtrier de son amant et libérateur de la patrie; et, par amour pour son pays, un frère verse le sang d'une sœur qui s'est laissé emporter à des imprécations contre Rome et son vengeur. Rien de plus admirable que la manière dont l'action de cette belle tragédie est menée et diversifiée. Sans complication d'événements, sans intrigue recherchée, sans aucun effort, elle présente des beautés sublimes et des traits de grandeur dont il n'y a nulle part d'exemple.

Ce n'est pas cependant une tragédie parfaite; elle offre des défauts essentiels, dont le principal est le défaut d'unité. Il y a dans *Horace* trois tragédies absolument distinctes : la victoire d'Horace, la mort de Camille, le procès d'Horace. Dans le plan même de la pièce le cinquième acte est inutile, comme l'ont démontré Voltaire et La Harpe. Après les imprécations et la mort de Camille la pièce était finie. « Tout ce

cinquième acte, dit Corneille lui-même, est encore une des causes du peu de satisfaction que laisse cette tragédie ; il est tout en plaidoyers.» Voltaire, qui cite cette phrase dans la critique d'*Horace*, ajoute : « Après ce noble aveu il ne faut parler de la pièce que pour rendre hommage au génie d'un homme assez grand pour se condamner lui-même. »

De bons critiques ont soutenu, malgré les trois incidents d'*Horace*, l'unité de la pièce, parce que tous les trois procèdent l'un de l'autre : «C'est, dit Geoffroy, un tableau parfait des terribles catastrophes que la guerre produit dans une famille; et le dénoûment naturel de ces catastrophes, c'est le jugement qui arrache à l'ignominie du supplice le vainqueur des Curiaces [1]. » Avouons tout simplement avec Corneille que l'unité a été violée dans *Horace*, mais disons que ce défaut presque commandé lui a fait produire d'admirables scènes.

La malveillance de la critique ne fut pas désarmée par la production du second chef-d'œuvre de Corneille ; on alla jusqu'à le menacer d'un second examen pareil à celui du *Cid*. Il répondit fièrement : « Horace fut condamné par les décemvirs, mais il fut absous par le peuple. » Belle allusion aux deux pouvoirs auxquels la pièce était livrée : la science et l'opinion. Le succès d'*Horace* fut immense comme celui du *Cid*, et non moins légitime. « J'ai cherché, dit Voltaire, dans tous les anciens et dans tous les théâtres étrangers, une situation pareille, un pareil mélange d'âme, de douleur, de bienséance, et je ne l'ai point trouvé. » Cet éloge décerné à la septième scène du deuxième acte peut s'appliquer à la pièce tout entière.

Cinna ou la Clémence d'Auguste (1639).

« Votre *Cinna*, écrivait Balzac à Corneille, guérit les malades, il fait que les paralytiques battent des mains... La belle chose ! Vous nous faites voir tout ce que Rome peut être à Paris et vous ne l'avez point brisée en la remuant... Qu'est-ce que la saine antiquité a produit de vigoureux et de ferme dans le sexe faible qui soit comparable à ces nouvelles héroïnes que vous avez mises en scène ? » Plus tard Voltaire dira avec le même enthousiasme : « Quoique j'y aie trouvé des défauts, je souscris à l'avis de ceux qui mettent la pièce au-dessus de tous les autres ouvrages de Corneille. Les défauts que je trouve dans *Cinna* auraient été de très grandes beautés dans les écrits de ses pitoyables adversaires. »

Cinna est celle de toutes les tragédies de Corneille qui fit le plus grand effet à la cour, parce qu'à ce moment les sentiments républicains étaient volontiers reçus et passionnément goûtés par des esprits qu'avaient agités les factions du règne de Louis XIII.

Le véritable objet de cette pièce est de peindre le fanatisme politique, et de montrer l'excès de délire et de férocité où des maximes fausses et

[1] *Cours de littérature dram.*, t. I, p. 40, 17 vend. an XIII.

l'entraînement de la volupté peuvent conduire un homme d'ailleurs plein d'honneur. Son action est surtout dans le mouvement et dans le combat des passions. On n'y trouve point de ces narrations importunes d'événements arrivés avant l'action même : « Une des raisons qui donnent tant d'illustres suffrages à *Cinna*, dit Corneille dans son troisième discours de l'art dramatique, pour le mettre au-dessus de ce que j'ai fait, c'est qu'il n'y a aucune narration du passé, celle qu'il fait de sa conspiration à Émilie étant plutôt un ornement qui chatouille l'esprit des spectateurs qu'une instruction nécessaire de particularités qu'ils doivent savoir et imprimer dans leur mémoire pour l'intelligence de la suite. »

Émilie est l'âme de toute la pièce, son rôle est plein de choses sublimes, et cependant ses paroles ne touchent point; elle inspire peu d'intérêt, elle ne fait pas au théâtre une grande impression. C'est que son rôle, comme l'a remarqué Voltaire, n'est pas tout à fait dans la nature. On n'aime guère une jeune fille qui étale les sentiments d'un Brutus, d'un Cassius, et prétend faire des leçons d'héroïsme aux hommes. Et puis cette *adorable furie*, comme l'appelle Balzac, ne dément-elle pas la grandeur d'âme qu'elle affecte par sa facilité à recevoir l'argent d'Auguste ?

Le caractère de Cinna n'est pas soutenu. Au premier acte il a joué le rôle d'un Brutus, au second acte c'est un traître qui donne perfidement à Auguste le conseil de garder l'empire, pour être plus certain de l'assassiner, et au troisième c'est un amant timide qui ne peut rien *que par le congé* de son Émilie; l'intérêt, d'abord attiré sur Cinna, est entièrement reporté sur Auguste.

On aimerait que la conjuration fût découverte par un autre moyen que la dénonciation d'un homme lâche et subalterne, d'un esclave affranchi dont la vue choque quand on le voit paraître avec le vainqueur d'Actium. L'effet serait beaucoup plus noble et plus théâtral, si les soupçons d'Auguste étaient éveillés, si ses yeux étaient ouverts par les emportements de la jalousie de Maxime, par sou trouble, par celui de Cinna et d'Émilie.

La tragédie de *Cinna* eût-elle un plus grand nombre de défauts de détails, elle n'en resterait pas moins un chef-d'œuvre supérieur, sous certains rapports, à ce que les anciens ont de plus parfait. Quelle éloquence dans le récit de Cinna ! Quel art et quelle profondeur dans la scène pompeuse où Auguste délibère s'il doit se démettre de l'empire, avec deux amis conjurés pour lui arracher l'empire et la vie ! Qu'y a-t-il dans le théâtre antique de comparable à cette magnifique scène d'Auguste qui faisait pleurer d'admiration le grand Condé, quand il entendait le chef de l'Empire romain prononcer ces magnifiques paroles :

« Je suis maître de moi, comme de l'univers ;
Je le suis, je veux l'être. O siècles ! ô mémoire !
Conservez à jamais ma nouvelle victoire.
Je triomphe aujourd'hui du plus juste courroux

De qui le souvenir puisse aller jusqu'à vous.
Soyons amis, Cinna, c'est moi qui t'en convie. »

Et, répétons-le, dans cette pièce incomparable, tout est de l'invention du poète, tout est créé.

Polyeucte (1640).

Le génie de Corneille s'élève toujours. La muse sacrée, qui ne l'avait pas encore inspiré, lui fait produire son plus incontestable chef-d'œuvre, *Polyeucte*. On est transporté dans un monde nouveau. Un pouvoir au-dessus des passions est mis tout à coup sur la scène, et des combats bien autrement terribles, mais aussi bien autrement dignes d'intérêt, vont s'y livrer. Dans *Polyeucte*, Corneille dépeint en traits ineffaçables cette époque de transition où l'élément chrétien envahissait la société romaine, et où l'élément païen déchaînait toute sa fureur contre la nouvelle doctrine qui renversait les temples et brisait les idoles des dieux séculaires. La grâce divine triomphera, mais non sans le secours de l'amour humain sanctifié par les lumières de la foi.

Le sujet de *Polyeucte* est emprunté au martyrologe romain. « Saint Polyeucte martyr, dit Corneille, est beaucoup plus connu à la comédie [1] qu'à l'église. Le martyr, converti à la foi par Néarque, comme lui cavalier romain et son ami intime, reçoit le baptême, et, animé d'une sainte ardeur, foule aux pieds l'édit de l'empereur Décius qui ordonnait que les chrétiens sacrifiassent aux dieux ou qu'on les fît mourir ; se rend ensuite au temple où, au lieu d'adorer les idoles, il les renverse et les brise, ce qui, malgré le rang de son beau-père Félix envoyé de Décius pour recommencer la persécution des chrétiens, lui mérite de recevoir la palme du martyre après avoir lassé les efforts de sa femme et de son beau-père pour ébranler sa foi. Tout est là dans le récit de Surius. » En transportant ce sujet sur la scène, Corneille y a ajouté le songe de Pauline, femme de Polyeucte, l'amour de Sévère, le sacrifice pour la victoire de l'empereur, la dignité de Félix, la mort de Néarque et la conversion de Pauline et de Félix. C'est là ce que l'auteur appelle « les inventions et les embellissements du théâtre ».

Cette production merveilleuse fut d'abord déclarée incapable de soutenir la représentation. Après une lecture à l'hôtel de Rambouillet, le tribunal des Précieuses donna mission à Voiture d'aller, avec toutes sortes de ménagements polis instruire Corneille de l'arrêt qui déclarait *Polyeucte* impossible à la scène. La poète, effrayé, s'empressa de retirer sa pièce des mains des acteurs qui devaient la représenter. Heureusement, un comédien assez obscur de l'hôtel de Bourgogne, nommé La Roque, ne partagea pas l'opinion des beaux esprits

[1] Du temps de Corneille, on ne disait pas : *aller au théâtre*, ni *aller au spectacle ;* on disait : *aller à la comédie.*

de l'hôtel de Rambouillet. Il remonta le courage de Corneille, le convainquit qu'il avait fait un chef-d'œuvre, lui prédit un éclatant succès et le décida à tenter la grande épreuve de la représentation. Elle lui fut extraordinairement favorable. Tous les suffrages se déclarèrent pour lui, et, comme il l'a dit lui-même, les tendresses de l'amour humain font, dans cette pièce, un si agréable mélange avec la fermeté du divin, que sa représentation satisfit tout ensemble les dévots et les gens du monde.

De toutes les tragédies de Corneille, la mieux conduite est certainement *Polyeucte*; et il a pu dire qu'il n'avait pas fait de pièce où l'ordre du théâtre fût plus beau et l'enchaînement des scènes mieux ménagé.

Un fait important se rattache à la représentation de cette tragédie. Les comédiens la jouèrent avec tant de talent, avec tant d'âme et de convenance, que Louis XIII crut devoir rendre en leur faveur la fameuse déclaration du 16 avril 1641, qui réhabilitait leur profession.

Une telle pièce était bien digne d'obtenir tous les genres de succès et de faire époque à plus d'un titre.

La Mort de Pompée (1641).

Corneille s'est surpassé dans *Cinna* et dans *Polyeucte*, dont il n'atteindra plus les hauteurs. Tout le monde avait applaudi à ces chefs-d'œuvre; mais certains critiques n'y trouvaient pas assez de héros. Corneille répondit en donnant, un an après *Polyeucte*, une pièce où les personnages sont trop nombreux, la *Mort de Pompée*. Cet ouvrage d'un genre unique n'est point, comme l'a remarqué le poète lui-même, une véritable tragédie. Ce n'est guère qu'une tentative pour mettre sur la scène des morceaux excellents qui ne formaient pas un tout.

L'exposition, cette délibération solennelle qui va décider de la vie ou de la mort de Pompée, est peut-être la plus grande et la plus saisissante du théâtre tragique.

Par une conception unique dans l'histoire théâtrale, le héros de la tragédie ne paraît pas, et cependant il anime toute la pièce, il est l'âme de toute l'action; tout le rappelle, tout se rapporte à lui; sa mort a lieu dès le deuxième acte, mais il continue à remplir la scène autant que César vivant, et l'urne qui renferme ses cendres vient, par un effort de génie, animer le cinquième acte. Enfin il est partout dignement représenté par sa veuve, et il triomphe dans la mort, vengé qu'il est par son magnanime rival.

On ne peut pas dire qu'il y ait dans cette pièce unité d'action : au quatrième acte une nouvelle pièce semble commencer, dans laquelle il ne s'agit plus de la mort de Pompée et où l'on veut assassiner César qui pourrait faire mettre en croix les ministres du roi. S'il y a une unité quelconque, elle réside simplement dans l'unité d'intérêt et dans l'unité d'impression.

Dans Cornélie, si l'héroïne domine la veuve, la veuve soutient l'héroïne, mais son rôle est souvent affecté. Elle étale de l'esprit alors qu'elle ne devrait laisser éclater que sa douleur. César parle trop souvent le langage des héros de roman; s'il a conquis le monde, c'est pour plaire à Cléopâtre ! Il y a aussi dans la *Mort de Pompée* des choses disparates et choquantes que la haute tragédie ne comporte point. Par exemple, placer, en regard de la mort du grand Pompée, de la profonde douleur de Pauline et de la pitié magnanime de César, les petites querelles domestiques entre Ptolémée et Cléopâtre, et les conversations galantes entre Cléopâtre et César, n'est-ce pas établir un contraste mesquin ?

Dans ses remarques sur la *Mort de Pompée*, Voltaire, n'étant plus arrêté par la majesté du génie de Corneille, épuise contre cette tragédie sa verve satirique. Bien des beautés y sont niées, aucune faute de style, aucune expression impropre n'y est pardonnée. Un seul mot bienveillant sur le rôle de Cornélie échappe au rigoureux commentateur, et encore n'est-ce pas sans malice. Après avoir dit de la pièce qu'elle est froide, qu'elle n'a ni mœurs ni intrigue, il ajoute : « Mais telle est la beauté du rôle de Cornélie qu'elle en soutient seule la dignité. » Sans être aussi sévère que Voltaire, il faut bien avouer que si *Médée* est le premier éclat du génie de Corneille, la *Mort de Pompée* est la première manifestation de sa décadence.

Le Menteur (1642). — *La Suite du Menteur* (1643).

Après avoir successivement donné à la scène des tragédies telles que le *Cid*, *Horace*, *Cinna*, *Polyeucte*, il paraissait impossible que l'esprit de Corneille pût revenir à la comédie. Mais, à la lecture du théâtre espagnol, la muse comique se réveille, s'échauffe et veut parler. Corneille n'avait d'abord entrepris, pour occuper ses loisirs, que la traduction de la *Sospechosa Verdad* (la vérité suspecte) de Juan Ruiz de Alarcon, un des meilleurs auteurs dramatiques de l'Espagne ; bientôt il se sentit piqué d'émulation. « Le sujet, dit-il, m'en parut si spirituel et si bien tourné que je voudrais avoir donné les deux plus belles pièces que j'ai faites et qu'il fût de mon invention. Elle est toute spirituelle du commencement à la fin, et les incidents sont si justes et si gracieux qu'il faudrait être à mon avis de fort mauvaise humeur pour n'en approuver pas la conduite et n'en aimer pas la représentation. » Ce que Corneille dit de la pièce d'Alarcon, on le peut dire à peu près de la comédie du *Menteur* qu'il a faite « pour contenter l'humeur des Français qui aiment le changement, et ceux qui, après tant de poèmes graves, lui ont demandé quelque chose de plus enjoué qui ne servît qu'à les divertir. »

Le *Menteur* est la première comédie de caractère qui ait paru en France, la première où les aventures romanesques et les turlupinades aient été remplacées sur la scène par la morale et par un ton de bon aloi. « Ce n'est qu'une traduction, s'écrie Voltaire, mais c'est proba-

blement à cette traduction que nous devons Molière. » Ce n'est pas seulement probable, c'est certain, et Molière le reconnaît lui-même dans une de ses lettres à Boileau :

« Je dois beaucoup au *Menteur*, dit-il; quand on le représenta, j'avois déjà le désir d'écrire, mais j'étois en doute sur ce que j'écrirois, mes idées étoient encore confuses, et cet ouvrage les fixa..... Enfin, sans le *Menteur*, j'aurois sans doute composé des comédies d'intrigue, l'*Étourdi*, le *Dépit amoureux*, mais peut-être n'aurois-je pas fait le *Misanthrope*. »

Par cela seul, ajoute Voltaire, et nous le disons avec lui, les heureuses imitations de Corneille ont aussi bien réformé la scène comique que la scène tragique.

Le caractère du menteur offre plusieurs inconséquences qui font de lui un faux brave, un fier-à-bras, un matamore plutôt qu'un menteur. A part ces défauts, ce personnage est excellent, et plusieurs scènes font toujours rire, même quand on les sait par cœur. Mais il faut avouer que la pièce est faible de comique et qu'elle est entachée de plusieurs défauts notables. L'intrigue en est vicieuse et sans intérêt. Comme le fait très bien observer Geoffroy, « les deux femmes sont tout ce qu'il y a de plus insipide au théâtre : la méprise de nom, ou plutôt l'entêtement de Dorante, qui prend continuellement l'une pour l'autre jusqu'au dénouement, n'a rien d'agréable, parce qu'en effet il ne sait pas trop lui-même laquelle des deux il aime ; ce qu'il y a de plus clair, c'est qu'il n'en aime aucune; ses entretiens avec elles ne sont que des lieux communs d'une fade galanterie[1]. » Ce qui soutient l'ouvrage, c'est l'agrément des récits de Dorante, ce sont les méprises amenées par ses mensonges, c'est surtout la scène, toute sérieuse et morale, entre le menteur et son père qui l'accable de reproches analogues à ceux du vieux Chrémès dans *Térence*.

Malgré tout son talent, Corneille n'a pas su rendre le *Menteur* suffisamment français. Selon la juste remarque de Philarète Chasles, dans ses *Études sur le drame espagnol*, notre grand poète conserva malgré lui certains traits et certains tableaux tout castillans qui produisent un effet singulier au milieu des mœurs françaises et provinciales de la ville de Poitiers, où il reporte son action. Il garde la *grande fiesta*, la fête, la sérénade et le repas donnés sur l'eau par Garcia, qui les raconte avec emphase :

« Entre las opacas ombras,
Y soledades espesas, etc. »

Une fête galante de cette nature convient peu à nos froids climats. Jamais en France, remarque encore M. Chasles, un père n'a dit à sa fille : « Je me promènerai avec celui que je te destine, et le tiendrai longtemps sous ta fenêtre; vous causerez ensuite. » Ce mode de présentation, conservé par Corneille, a pu sembler étrange sur notre

[1] *Cours de littérature dram.*, 1er messidor an X, t. I, p. 141.

théâtre. Dorante, au quatrième acte, se trompant de femme, prenant Lucrèce pour Clarisse, et Clarisse pour Lucrèce, fait un quiproquo espagnol que Corneille n'aurait pas dû copier : cette méprise était usée sur tous les théâtres du monde, depuis que le drame castillan en avait donné l'exemple.

Cependant le héros de la pièce intéresse suffisamment ; tout menteur qu'il est, ce n'est pas un personnage haïssable et digne de mépris. Dorante ne fait de mal à personne ; les gens qu'il tue se portent fort bien ; il ment pour son plaisir, non pour son intérêt ; il essaye de se faire bien venir des belles dames, il prétend les adorer au premier coup d'œil. Il amuse par son spirituel enjouement. D'ailleurs, la scène vigoureuse où son père, digne et franc gentilhomme, le rappelle à la foi et à l'honneur, cette semonce austère est une assez forte punition de ses inconséquences. Dorante n'a pas encore de bassesse dans le caractère ; il n'a que la fougue d'un étudiant nouvellement sorti des universités.

Encouragé par le succès du *Menteur*, Corneille lui donna une *Suite*. Elle ne reçut pas du public les mêmes applaudissements, bien qu'elle fût d'un bon style et généralement mieux écrite que le *Menteur* lui-même.

Dès les premiers vers un grand intérêt commence. Le poète nous présente un tableau sombre et émouvant des calamités de toute espèce qui sont venues fondre sur Dorante et sur sa famille après sa fuite de Paris. Dorante qui, par un caprice impardonnable, a disparu le jour de ses noces, est en prison. Sa maîtresse a épousé son père.

La curiosité est ainsi éveillée immédiatement au plus haut point.

« En donnant de l'âme à ce caractère, dit l'auteur des *Commentaires sur Corneille*, en mettant en œuvre la jalousie, en retranchant quelques mauvaises plaisanteries de Cliton, on ferait un chef-d'œuvre. »

Il est certain, comme l'a reconnu Corneille lui-même, que, dans la *Suite du Menteur*, c'est surtout le valet qui fait rire, au lieu que dans le *Menteur* les principaux agréments sont dans la bouche du maître, et qu'on ne sent que trop quelle différence il y a entre les railleries spirituelles d'un honnête homme de bonne humeur et les bouffonneries froides d'un plaisant à gage. Cependant le valet de Dorante raille quelquefois avec esprit ; par exemple, quand il parle de la prétendue conversion de son maître :

« Cette métamorphose est de vos coups de maître.
Je n'en parlerai plus, Monsieur, que cette fois,
Mais en un demi-jour comptez déjà pour trois.
Un coupable honnête homme, un portrait, une dame,
A son premier métier rendent soudain votre âme ;
Et vous savez mentir par générosité,
Par adresse d'amour, et par nécessité.
Quelle conversion ! »

Voilà le vrai style de la haute comédie; aussi le public finit-il par le goûter, et quand la pièce fut reprise au bout de quatre ou cinq ans par les comédiens du Marais, elle enleva tous les suffrages, et les représentations en furent très suivies.

Théodore vierge et martyre (1645).

Il n'y aurait pas à parler de *Théodore*, tant, par sa médiocrité, elle échappe à la critique sérieuse, n'était la circonstance pleine d'intérêt qui précéda sa représentation.

Cette tragédie chrétienne devait être lue à l'hôtel de Rambouillet; jour et heure avaient été pris. L'auditoire, qui commençait à s'impatienter, jouait à colin-maillard quand le grand homme arriva. Corneille lut sa nouvelle production, dit le baron de Walkenaer qui raconte la scène à la fin d'un chapitre des *Mémoires* de madame de Sévigné. Les auditeurs furent doublement étonnés de l'impression qu'ils en reçurent. Ils étaient à la fois émus et choqués. Ils auraient bien voulu déclarer d'emblée *Théodore* indigne de la scène, mais, se souvenant du démenti que le public avait donné à un jugement semblable sur *Polyeucte*, ils ne l'osèrent point. Cependant ils se mirent à blâmer quelques vers et certaines tirades qui blessaient les délicates oreilles de l'endroit; puis, comme pour consoler Corneille de ces critiques, chaque personne de l'assemblée récita l'une après l'autre les vers qu'elle avait retenus et adoptés. Or, ces personnes étaient MM. le duc de La Rochefoucauld, Gondi, Montausier, le marquis de Sévigné, Balzac, Benserade, l'abbé Bossuet, madame de Chevreuse et Julie d'Angennes. Ce fut Bossuet qui fit lecture des vers que la jeune abbesse avait recueillis sur ses tablettes : il les lut de façon à faire regretter qu'il n'eût pas été le lecteur de toute la pièce, au lieu de Corneille qui s'appesantissait sur chaque vers et déclamait d'une voix rauque et monotone :

« L'amour va rarement, jusque dans un tombeau,
S'unir au reste affreux de l'objet le plus beau.
Qui s'apprête à mourir, qui court à ces supplices,
N'abaisse pas son âme à ces molles délices ;
Et près de rendre compte à son juge éternel,
Il craint d'y porter même un désir criminel.
Pour la cause de Dieu s'offrir en sacrifice,
C'est courir à la vie et non pas au supplice.

Un obstacle éternel à vos désirs s'oppose ;
Chrétienne et sous les lois d'un plus puissant époux,
Mais, Seigneur, à ce mot ne soyez point jaloux,
Quelque haute splendeur que vous teniez de Rome,
Il est plus grand que vous, mais ce n'est point un homme.
C'est le Dieu des chrétiens, c'est le maître des rois :
C'est lui qui tient ma foi, c'est lui dont j'ai fait choix. »

Cette suite de beaux vers et quelques autres passages, réellement cornéliens, auraient dû adoucir la critique impitoyable de Voltaire.

Rodogune, princesse des Parthes (1646).

Rodogune revient au genre espagnol et au drame romanesque. « Le sujet en est grand et terrible [1] », mais il ne présente qu'une longue suite d'atrocités sans causes, sans liaison, sans intérêt, sans vraisemblance. Deux princes s'y trouvent placés entre des furies altérées de sang, et courent sans cesse de l'une à l'autre sans savoir s'en défaire. On s'étonne, avec Lessing, de tant de niaiserie. Le caractère de Cléopâtre est atroce : jamais un seul mouvement de tendresse maternelle, jamais un seul remords n'est ressenti par cette mère qui veut faire périr ses deux fils pour faire périr sa rivale. Il n'y a de merveilleusement dramatique dans *Rodogune* que le tableau formé par le cinquième acte. Cette grande et tragique catastrophe est, malgré son invraisemblance, un des plus sublimes dénouements qui aient jamais été imaginés. Le poète novateur y supprime l'éternel récit du dénouement des tragédies et met sous les yeux du spectateur une situation qui atteint les dernières limites de la terreur. C'est une mère, une reine que la jalousie, l'ambition et la rivalité poussent jusqu'à égorger un fils, à vouloir en faire périr un autre par le poison, pendant la cérémonie de son mariage, et qui périt elle-même en approchant ses lèvres de la coupe fatale. « Le succès prodigieux de cette scène, a dit Voltaire, est une réponse à tous ces critiques qui disent à un auteur : Ceci n'est pas fondé, cela n'est pas préparé. L'auteur répond : J'ai touché, j'ai enlevé le public. L'auteur a raison tant que le public applaudit. » Le lecteur, plus difficile à satisfaire, est presque à chaque instant choqué par les négligences d'un style qui n'est pour ainsi dire plus cornélien.

En dépit de tous ses défauts de fond et de forme, *Rodogune* était la pièce de son répertoire que Corneille affectionnait le plus. Il l'aimait en proportion de ce qu'il y avait mis de lui-même : « Elle me paraît être, disait-il, un peu plus à moi que celles qui l'ont précédée, à cause des incidents surprenants qui sont purement de mon invention et n'avaient jamais été vus au théâtre. » Ses yeux de père n'apercevaient que les qualités de sa fille. En 1647, quand *Rodogune* fut imprimée, le public l'avait depuis six mois oubliée.

Héraclius (1647).

Le génie du grand tragique se réveille dans *Héraclius*. Le style y est bien meilleur que dans *Rodogune*, et l'empreinte d'une grandeur latine y fait sentir, chez Corneille, l'admirateur de Tacite et de Lucain.

[1] Voltaire, *Commentaire*.

PULCHÉRIE.

« Le lâche ! il vous flattoit lorsqu'il trembloit dans l'âme.
Mais tel est d'un tyran le naturel infâme :
Sa douceur n'a jamais qu'un mouvement contraint ;
S'il ne craint, il opprime, et s'il n'opprime ; il craint.
L'une et l'autre fortune en montre la foiblesse ;
L'une n'est qu'insolence, et l'autre que bassesse. » Etc. [1]

Ailleurs c'est le charme de l'élégance, comme dans les stances qui ouvrent le cinquième acte :

« Quelle confusion étrange
De deux princes fait un mélange
Qui met en discord deux amis ? » Etc.

Le nœud principal de la tragédie est précisément cette confusion, œuvre de Léontine, ainsi expliquée, au deuxième acte, par Eudoxe, sa fille :

« On ne dit point comment vous trompâtes Phocas,
Livrant un de vos fils pour ce prince au trépas,
Ni comme auprès du sien étant la gouvernante,
Par une tromperie encor plus importante,
Vous en fîtes l'échange, et prenant Martian,
Vous laissâtes pour fils ce prince à ce tyran ;
En sorte que le sien passe ici pour mon frère,
Cependant que de l'autre il croit être le père.
Je vois en Martian Léonce qui n'est plus,
Tandis que sous ce nom il aime Héraclius. »

Au jugement de Corneille, la manière dont s'opérait le double échange était ce que sa plume avait produit de plus spirituel. Ce qui est vraiment beau et tragique, c'est la situation où le tyran Phocas a les deux princes devant lui et ne peut reconnaître lequel est son fils. Léontine jouit de cette cruelle anxiété d'un père et retourne à plaisir l'arme dans la plaie :

« Le secret n'en est su ni de lui, ni de lui ;
Tu n'en sauras non plus les véritables causes :
Devine, si tu peux, et choisis, si tu l'oses.
L'un des deux est ton fils ; l'autre, ton empereur.
Tremble dans ton amour, tremble dans ta fureur.
Je te veux toujours voir, quoi que ta rage fasse,
Craindre ton ennemi dedans ta propre race,
Toujours aimer ton fils dedans ton ennemi,
Sans être ni tyran ni père qu'à demi.

[1] Acte V, sc. V.

Tandis qu'autour des deux tu perdras ton étude,
Mon âme jouira de ton inquiétude ;
Je rirai de ta peine, ou, si tu m'en punis,
Tu perdras avec moi le secret de ton fils [1]. »

En général la tragédie d'*Héraclius* s'éloigne trop du simple. Elle est trop chargée de faits et d'intrigues, et devient obscure et fatigante à force de complications. Corneille en convient :

« Ce poème est si compliqué, dit-il, qu'il demande une merveilleuse attention. J'ai vu de fort bons esprits, et des personnes des plus qualifiées de la cour, se plaindre de ce que sa représentation fatiguoit autant qu'une étude sérieuse. Elle n'a pas laissé de plaire; mais je crois qu'il l'a fallu voir plus d'une fois pour en remporter une entière intelligence. »

Don Sanche d'Aragon (1651).

Devançant le drame moderne, Corneille imagina la possibilité d'un genre où les personnages de la comédie figureraient dans une action héroïque. Il entrevit que rien ne défendait à la tragédie de descendre plus bas que les princes et les héros, quand il se rencontrait dans l'histoire des actions méritant qu'elle prît soin de les imiter. Il comprit que « si la crainte ne s'excite en nous par la représentation de la tragédie que quand nous voyons souffrir nos semblables, et que leurs infortunes nous en font appréhender de pareilles, elle y pourrait être excitée plus fortement par la vue des malheurs arrivés à des personnes de notre condition, à qui nous ressemblons tout à fait, que par l'image de ceux qui font trébucher de leurs trônes les plus grands monarques avec qui nous n'avons aucun rapport qu'en tant que nous sommes susceptibles des passions qui les ont jetés dans ce précipice : ce qui ne se rencontre pas toujours [2] ». Telles sont les idées qui lui firent emprunter à l'espagnol, pour l'accommoder au théâtre, l'histoire de don Sanche, soldat de fortune, aventurier inconnu, regardé comme le fils d'un pêcheur.

Selon les expressions de l'auteur lui-même, « le sujet n'a pas grand artifice. C'est un inconnu assez honnête homme pour se faire aimer de deux reines. L'inégalité des conditions met un obstacle au bien qu'elles lui veulent durant quatre actes et demi : et, quand il faut de nécessité finir la pièce, un bonhomme semble tomber des nues pour faire développer le secret de sa naissance, qui le rend mari de l'une en le faisant reconnoître pour frère de l'autre ».

Voltaire a jugé sévèrement le style de *Don Sanche*; il le trouve à la fois incorrect et recherché, obscur et faible, dur et traînant. « Il n'a rien, dit-il, de cette élégance et de ce piquant qui sont absolument né-

1 Acte IV, sc. IV.
2 Epître dédicatoire de *Don Sanche d'Aragon*.

cessaires dans un pareil sujet. » Il aurait dû ajouter que le cinquième acte renferme des vers de la plus grande beauté. Certes il n'y a rien de semblable ni d'approchant dans la *Laure persécutée* et dans le *Don Bernard de Cabrères,* deux pièces de Rotrou auxquelles Voltaire, dans son *Commentaire*, compare *Don Sanche.*

Nicomède (1655).

Nicomède, dans le goût de *Don Sanche d'Aragon*, aurait pu s'intituler aussi comédie héroïque. Corneille, ainsi qu'il le dit lui-même, avait déjà fait réciter quarante mille vers sur la scène et il devenait malaisé de trouver quelque chose de nouveau sans s'écarter du grand chemin. C'est pourquoi, dans *Nicomède*, il remplace la tendresse et la passion (qui doivent être l'âme des tragédies) par un seul sentiment héroïque, la grandeur du courage.

Après avoir fait tant de fois triompher la grandeur romaine, il s'est proposé, dans cette nouvelle pièce tirée d'une page obscure de l'histoire de Bithynie, de dépeindre la politique des Romains au dehors, de faire connaître leur impérieuse manière d'agir avec les rois leurs alliés, leurs maximes pour les empêcher de s'accroître, et les soins qu'ils prenaient de traverser leur grandeur quand elle commençait à leur devenir suspecte à force de s'augmenter.

Le sujet est emprunté à Justin, mais bien adouci ; Corneille crée un nouveau genre où la familiarité du langage, et parfois même les procédés de la comédie, servent à rehausser la grandeur du héros et à doubler l'impression du drame.

Ici le héros ne provoque point la pitié par l'excès de ses infortunes, mais il excite l'admiration des spectateurs par sa magnanime fermeté. Fier et dédaigneux dans le malheur, il se montre d'une héroïque générosité dès qu'il est le maître de ceux qui veulent le perdre.

Corneille a jeté dans cette pièce des vers sublimes et des traits d'héroïsme tels que n'en offre aucune tragédie de l'antiquité, témoin cette scène du quatrième acte entre Prusias et Nicomède : « Je veux, dit Prusias,

> « Écouter à la fois l'amour et la nature,
> Être père et mari dans cette conjoncture.
>
> NICOMÈDE.
>
> Seigneur, voulez-vous bien vous en fier à moi ?
> Ne soyez l'un l'autre.
>
> PRUSIAS.
>
> Eh ! que dois-je être?

NICOMÈDE.

Roi.

Reprenez hautement ce noble caractère.
Un véritable roi n'est ni mari ni père :
Il regarde son trône, et rien de plus. Régnez,
Rome vous craindra plus que vous ne la craignez. »

Corneille sema avec bonheur l'ironie d'un bout à l'autre de la pièce; c'est, comme le dit un critique, Nicomède le railleur élevé jusqu'à la puissance du tragique. Avec *Rodogune*, *Nicomède* est une des pièces où Corneille a le plus mis du sien; mais le style ne s'y élève pas au-dessus de celui de *Rodogune*.

Œdipe (1659).

C'est au surintendant des finances Fouquet qu'on doit *Œdipe*. Engagé par cet étrange Mécène à faire une tragédie, le grand poète dramatique, qui en avait reçu quelques bienfaits, se crut obligé de souscrire à ce vœu; et, en deux mois seulement, la pièce fut livrée comme une marchandise de commande. Ce sujet simple et sublime avait produit dans l'antiquité un admirable chef-d'œuvre. Corneille n'y réussit pas faute d'un assez long travail, et Racine recula devant la gloire de l'entreprendre.

Telle qu'elle est, la tragédie d'*Œdipe* se fait encore remarquer par la vigueur des pensées et par l'énergie du style. On retrouve le grand Corneille dans ce magnifique morceau sur la liberté où Thésée tourne en interrogations ses scrupules sur les fatales épreuves auxquelles l'homme est si souvent exposé :

Quoi ! la nécessité des vertus et des vices
D'un astre impérieux doit suivre les caprices;
Et Delphes malgré nous conduit nos actions
Au plus bizarre effet de ses prédictions ?
L'âme est donc tout esclave ? Une loi souveraine
Vers le bien ou le mal incessamment l'entraîne,
Et nous ne recevons ni crainte ni désir
De cette liberté qui n'a rien à choisir ?
Attaché sans relâche à cet ordre sublime,
Vertueux sans mérite, et vicieux sans crime,
Qu'on massacre les rois, qu'on brise les autels,
C'est la faute des Dieux et non pas des mortels.
De toute la vertu sur la terre épandue
Tout le prix, à ces Dieux, toute la gloire est due.
Ils agissent en nous, quand nous pensons agir ;
Alors qu'on délibère, on ne fait qu'obéir ;
Et notre volonté n'aime, hait, cherche, évite,
Que suivant que d'en haut leur bras la précipite.

D'un tel aveuglement daignez me dispenser;
Le Ciel juste à punir, juste à récompenser,
Attache aux actions leur peine ou leur salaire,
Il nous prête son aide, et puis nous laisse faire.
Toutefois n'enfonçons ni votre œil ni le mien
Dans ce profond abîme où nous ne voyons rien. »

Sertorius (1662).

« C'est ici, à proprement parler, dit Laharpe, que finit le grand Corneille : tout le reste n'offre que des lueurs passagères d'un génie éteint. » En effet, après *Sertorius*, Corneille est en pleine décadence, et dans cette tragédie même il baisse singulièrement. L'intrigue en est d'un froid désespérant et toute la fable vicieuse. Elle n'inspire ni terreur ni pitié. Il n'y a là ni tendresse d'amour, ni emportement de passion, ni description pompeuse, ni narration pathétique ; rien, en un mot, de ce qui intéresse, surprend et saisit le spectateur. Corneille avait-il espéré que la dignité des noms illustres, la grandeur de leurs intérêts et la nouveauté de quelques caractères suffiraient pour captiver l'attention ?

Dans *Sertorius* pourtant on retrouve fréquemment l'auteur de *Cinna*. Quelques scènes y atteignent même à une grandeur sublime : telles sont celles de Sertorius et de Pompée qui commencent le troisième acte. Voltaire a dit, en parlant du dialogue entre les deux illustres généraux, dialogue qui, d'ailleurs, ne produit rien dans la pièce : « La noblesse des sentiments, la politique, les bienséances de toute espèce font un chef-d'œuvre de cette conversation [1]. » Il admire surtout et avec raison les vers suivants :

POMPÉE.

« Lorsque deux factions divisent un empire,
Chacun suit au hasard la meilleure ou la pire;
Mais quand le choix est fait, on ne s'en dédit plus. Etc. »

Et il s'écrie : « Quelle vérité dans ces vers, et quelle force dans « leur simplicité ! point d'épithète, rien de superflu, c'est la raison en « vers. »

On pourrait encore citer avec éloge quelques parties du rôle de Viriathe.

Cependant *Sertorius* ne valut à son auteur qu'amertumes et déboires. Les ennemis de Corneille, craignant la résurrection d'un génie qui les éclipsait, se déchaînèrent lâchement contre lui. Ils réussirent à abreuver de dégoûts ce grand homme et peut-être à épuiser plus promptement sa verve.

[1] *Examen de Sertorius.*

Pertharite (1653). — *Agésilas* (1666). — *Attila* (1667). *Suréna* (1675).

Corneille va toujours déclinant. Il ne sort plus de chefs-d'œuvre de cette plume qui en a produit de si éclatants.

Pertharite tomba dès la première représentation, et cependant cette pièce contient des beautés dignes d'une œuvre meilleure. Voltaire l'a reconnu et démontré : le germe de Pyrrhus et d'Andromaque est dans *Pertharite*, et Racine en a pris non seulement les sentiments, mais même des vers.

Après le mauvais accueil fait à *Pertharite*, Corneille, annonçant sa résolution de sonner la retraite, pouvait dire qu'il emportait « la satisfaction de laisser le théâtre français en meilleur état qu'il ne l'avait trouvé et du côté de l'art et du côté des mœurs. » Mais la retraite est pénible à l'homme longtemps applaudi. Corneille ne put s'y résigner, et *Agésilas* parut. C'est la plus faible de toutes ses pièces, sans être aussi médiocre que l'a cru Boileau, et après lui Voltaire.

Dans cette comédie héroïque, d'un goût nouveau, parmi des personnages d'un air singulier, Agésilas et Lysandre nous apparaissent tels que l'histoire nous les fait connaître, et le dénoûment est un effort héroïque d'Agésilas qui triomphe en même temps de l'amour et de la vengeance. C'est bien Corneille qu'on retrouve, lorsqu'on entend le roi de Sparte parler ainsi :

« ..... Il est beau de triompher de soi,
Quand on peut hautement donner à tous la loi,
Et que le juste soin de combler notre gloire
Demande notre cœur pour dernière victoire :
Un roi né pour l'éclat des grandes actions
Dompte jusqu'à ses passions,
Et ne se croit point roi, s'il n'a fait sur lui-même
Le plus illustre essai de son pouvoir suprême. »

Corneille, très satisfait de ses dernières pièces, s'enorgueillissait d'avoir traité le sujet d'*Agésilas* d'une manière qui n'avait point d'exemple parmi les Français ni dans les précieux restes de l'antiquité parvenus jusqu'à nous. Que n'a-t-il fait un meilleur usage de sa puissance d'invention !

Attila eut un sort encore plus infortuné qu'*Agésilas*. Boileau cribla les deux pièces de ses épigrammes :

« J'ai vu l'*Agésilas*,
Hélas !
Après l'*Agésilas*,
Hélas !
Mais après l'*Attila*,
Holà ! »

Il faudrait bien se garder cependant de juger de l'*Agésilas* et de l'*Attila* par ces épigrammes assez fades, qui ont paru à Voltaire un arrêt sans appel.

Quiconque voudra lire avec attention *Attila* y trouvera des caractères nouveaux, grands, soutenus; cette force de politique et de raisonnement qui distingue l'auteur d'*Héraclius* et de *Nicomède*, le déclin de l'empire romain, les commencements de la nation française peints d'une large manière et mis en contraste, une intrigue conduite avec art, des situations intéressantes, certains vers aussi heureux et quelquefois plus travaillés que dans les plus sublimes pièces du fameux tragique. Boileau aurait dû ménager davantage *Attila*, ne serait-ce que pour la conception de cette scène, faiblement traitée, il est vrai, mais magnifique d'invention, où le roi des Huns délibère s'il s'alliera au roi des Français ou à l'empereur des Romains, s'il soutiendra Rome chancelante sur le penchant de sa ruine, ou s'il hâtera les grands destins de l'empire français encore au berceau.

Enfin, dans les derniers jours de 1674, Corneille donne, avec *Suréna*, sa dernière tragédie. Son génie y expire, mais non sans jeter encore de brillantes lueurs. Cette pièce roule tout entière sur l'amour, comme si, dit Voltaire, Corneille offusqué par le génie naissant de Racine eût voulu jouter contre lui; mais, de même que dans *Nicomède*, l'ironie est élevée sans effort à la dignité tragique, et le dénoûment offre un vers qui est l'expression la plus admirable de la douleur. Palmis, sœur du général parthe, dit à Euridice dont l'amour a causé la mort de son frère :

« Quoi! vous causez sa perte, et n'avez point de pleurs. »

Euridice répond :

« Non, je ne pleure point, Madame, mais je meurs. »

Et elle expire.

Voltaire a beau soutenir que la situation n'est ni vraisemblable ni bien amenée, le trait n'en est pas moins sublime.

Boileau avait écrit :

« Que Corneille, pour lui ranimant son audace,
Soit encor le Corneille et du *Cid* et d'*Horace*. »

Ne le suis-je pas toujours ? s'écria Corneille, et, dans l'épître qu'il adressa au roi en lui demandant son suffrage pour ses dernières tragédies, il disait avec fierté :

« ..... Ces derniers vers n'ont rien qui dégénère,
Rien qui les fasse voir enfants d'un autre père,

Et ton choix montreroit qu'*Othon* et *Suréna*
Ne sont pas des cadets indignes de *Cinna*.....
Le peuple, je l'avoue, et la cour les dégradent;
Je foiblis, ou du moins ils se le persuadent;
Pour bien écrire encor, j'ai trop longtemps écrit,
Et les rides du front passent jusqu'à l'esprit;
Mais contre cet abus que j'aurois de suffrages,
Si tu donnois les tiens à mes derniers ouvrages... !
Tel Sophocle à cent ans charmoit encore Athènes,
Tel bouillonnoit encor son vieux sang dans ses veines.»

Il disait de nouveau dans la pièce au roi sur son retour de Flandre :

« Que ne peuvent, grand roi, tes hautes destinées
Me rendre la vigueur de mes jeunes années!

Qu'ainsi qu'au temps du Cid je ferois de jaloux!
Mais j'ai beau rappeler un souvenir si doux,
Ma veine, qui charmoit alors tant de balustres,
N'est plus qu'un vieux torrent qu'ont tari douze lustres;
Et ce seroit en vain qu'aux miracles du temps
Je voudrois opposer l'acquis de quarante ans.
Au bout d'une carrière et si longue et si rude,
On a trop peu d'haleine et trop de lassitude.
A force de vieillir, un auteur perd son rang,
On croit ses vers glacés par la froideur du sang;
Leur dureté rebute, et leur poids incommode,
Et la seule tendresse est toujours à la mode.
Ce dégoût toutefois, ni ma propre langueur,
Ne me font pas encor tout à fait perdre cœur :
Et dès que je vois jour sur la scène à te peindre,
Il rallume aussitôt ce feu prêt à s'éteindre. »

La chute de *Suréna* obligea Corneille à se retirer du théâtre. De sa retraite, qui dura dix ans, il fut témoin des succès de son illustre rival, mais avec la consolation du moins de voir toujours reprendre et applaudir ses véritables chefs-d'œuvre.

Andromède (1650). — *La Toison d'or* (1661). — *Psyché* (1690).

Pour avoir épuisé complètement le théâtre de Corneille, il nous reste à dire quelques mots de ses drames lyriques ; car tous les genres de pièces qui firent la gloire de l'art dramatique français au dix-septième siècle furent inaugurés par Corneille.

Remplaçant, dans *Andromède* et dans la *Toison d'or*, les héros de l'histoire par les demi-dieux de la Fable, et le sublime par le merveilleux, réunissant ensemble, pour le charme de l'esprit et des sens, tous les prestiges de la poésie, de la musique, de la peinture, de la mécanique, il créa la tragédie lyrique que Quinault devait porter à

sa perfection. Les prologues d'*Andromède* et de la *Toison d'or*, consacrés à l'éloge de Louis XIV, servirent de modèle à tous les prologues de l'auteur d'*Armide*.

Andromède fut représentée en 1651, avec les machines, sur le Théâtre Royal de Bourbon, pour le divertissement de la cour.

De l'aveu même de l'auteur, *Andromède* n'est que pour les yeux. Le but n'est plus ici de frapper l'esprit par la force du raisonnement ni de toucher le cœur par la délicatesse des passions, mais de satisfaire la vue par l'éclat et la variété du spectacle. Corneille n'imaginait pas qu'aucun sujet sérieusement traité fût capable de tant d'ornements extérieurs, et qu'on y pût distribuer les machines avec tant de justesse.

La *Toison d'or* fut représentée d'abord par la troupe royale du Marais, chez le marquis de Sourdeac, au château de Neufbourg, pour les réjouissances du mariage du roi et de la paix avec l'Espagne.

On admira beaucoup lors de la représentation, et l'on ne peut encore lire sans les admirer les vers du prologue qui exprimaient une vérité devenue bien plus sensible après que l'auteur l'eut si magnifiquement exposée :

« Ah ! victoire, pour fils n'ai-je que des soldats ?
La gloire qui les couvre à moi-même funeste,
Sous mes plus beaux succès fait trembler tout le reste ;
Ils ne vont aux combats que pour me protéger,
Et n'en sortent vainqueurs que pour me ravager.
S'ils renversent des murs, s'ils gagnent des batailles,
Ils prennent droit par là de ronger mes entrailles,
Leur retour me punit de mon trop de bonheur,
Et leurs bras triomphants me déchirent le cœur.
A vaincre tant de fois mes forces s'affaiblissent,
L'état est florissant, mais les peuples gémissent,
Leurs membres décharnés courbent sous mes hauts faits,
Et la gloire du trône accable les sujets.
Voyez autour de moi que de tristes spectacles !
Voilà ce qu'en mon sein enfantent vos miracles. »

En dehors du prologue, il n'y a aucun trait brillant, aucune qualité cornélienne dans le style de la *Toison d'or*. Voltaire le trouvait au-dessous même de celui d'*Œdipe* et le jugeait indigne de ses remarques. Mais le prologue sera éternellement cité.

On n'oubliera jamais non plus quelques parties d'un autre poème lyrique, *Psyché*, auquel Corneille collabora.

Le roman de *Psyché*, de la Fontaine, avait obtenu, malgré ses défauts, un grand succès. Molière, en 1671, avait eu la pensée d'en tirer un opéra ou tragédie-ballet qui devait être représenté devant Louis XIV, dans la salle nouvellement achevée du palais des Tuileries. Pressé par le temps, il engagea Quinault et Corneille à

l'aider. Le grand comique n'avait pu faire que le premier acte, la première scène du second, et la première du troisième. Corneille écrivit le reste de la pièce.

« Ce génie mâle, que l'âge rendait sec et sévère, dit Voltaire, s'amollit pour plaire à Louis XIV. L'auteur de *Cinna* fit, à l'âge de soixante-sept ans, cette déclaration de Psyché à l'Amour, qui passe encore pour un des morceaux les plus tendres et les plus naturels qui soient au théâtre. » Nulle part au dix-septième siècle on ne trouve un si admirable mélange d'ardeur passionnée et d'innocence naïve. Ce seul morceau suffit à faire vivre cette pièce hâtive, malgré les incohérences, les longueurs et les incorrections qui la déparent.

L'Imitation de Jésus-Christ (1653-1659).

Les chefs-d'œuvre de Corneille avaient introduit dans l'art dramatique une délicatesse qu'on ne pouvait heurter ensuite sans danger. Le même public qui avait applaudi au viol dans les scènes de Hardy jetait maintenant les hauts cris à la pensée d'une héroïne introduite un instant par la persécution dans un lieu de débauche. La seule idée du genre de péril encouru fit tomber la pièce. Ce fut bien autre chose quand Corneille, dans *Pertharite*, mit sur la scène un mari qui voulait racheter sa femme en cédant un royaume. Après deux représentations le bon mari dut renoncer à se montrer en public. Cette chute ébranla le génie de Corneille. Il crut que réellement sa verve était épuisée, et il se retira du théâtre où il avait tant brillé : malheureusement pour sa gloire, il voulut y reparaître six ans plus tard. Ces six années de retraite furent employées à la traduction en vers de l'*Imitation de Jésus-Christ*. Ce travail, auquel il fut poussé par quelques jésuites de ses amis, n'était pas sans difficulté pour un homme dont la plus grande partie de sa vie avait été employée à des œuvres si différentes. L'original, malgré ses sublimités divines, se prêtait peu à la forme poétique. Des sujets sans liaisons, des chapitres, des versets, des phrases même sans cohérence entre eux, un langage théologique qui exclut les délicatesses du style, se pliaient fort peu au rythme de l'ode et des stances. L'auteur, de son côté, n'avait pas la connaissance profonde du sujet ; il lui manquait surtout cette piété tendre qui ouvre le cœur aux beautés célestes du *livre de toute consolation*. Aussi eut-il besoin, — selon ses propres expressions, — de reprendre haleine et de se reposer plus d'une fois dans une carrière si longue et si pénible, et, malgré tous ses efforts, il ne put réussir que très imparfaitement. « Je ne trouve point, dit justement Fontenelle, dans la traduction de M. Corneille, le plus grand charme de l'*Imitation de Jésus-Christ*, je veux dire la simplicité et la naïveté. Elle se perd dans la pompe des vers qui était naturelle à l'auteur ; et

je crois même qu'absolument la forme des vers lui était contraire [1]. » *L'Imitation* obtint cependant un grand succès, grâce surtout à la propagande de ceux qui avaient conseillé au poète d'entreprendre cette traduction.

Corneille, d'ordinaire si faible pour les productions de son esprit même les plus imparfaites, a demandé excuse pour celle-ci. Il a prié qu'on lui pardonnât un certain nombre de mots qui ont grand'peine à trouver leur place dans les vers avec quelque grâce, comme *consolation, tribulation, contemplation, humiliation*, que la nécessité lui fait employer plus souvent que ne peut le souffrir la douceur de la belle poésie. Quand il veut éviter ces mots si farouches pour la poésie, il tombe presque forcément dans un autre inconvénient, celui d'employer des équivalents qui sont loin de rendre toute la force du texte.

Quoi qu'il en soit, le succès de la traduction de l'*Imitation* dut dédommager Corneille des tribulations de la scène. Ce fut à la fois un succès d'estime et un succès d'argent, double triomphe que Corneille attribuait à une sorte de reconnaissance de Dieu envers ceux qui travaillent à sa gloire.

Poésies diverses.

Dès 1632, Corneille avait donné, à la suite de *Clitandre*, des mélanges de poésies composés de sonnets, de madrigaux et de pièces galantes.

Racine aussi dans sa jeunesse avait payé ce tribut à l'inexpérience, et ses premiers vers ne promettaient pas plus l'auteur de *Phèdre* et d'*Iphigénie* que les premiers vers de Corneille n'annonçaient l'auteur de *Cinna*. Les faibles commencements de ces deux grands hommes enseignent à ne pas former des jugements hâtifs sur l'avenir d'un jeune poète d'après la médiocrité de ses débuts. On a justement donné pour attribut au génie l'aigle audacieux. Mais avant l'aigle il y a l'aiglon, et l'aiglon, en quittant l'aire, ne va pas du premier coup jusqu'au soleil. Corneille et Racine, dans ces compositions inférieures, ne faisaient qu'essayer leurs forces et chercher leur voie.

Les éditeurs des œuvres complètes ont recherché les pièces détachées de Corneille. On en a réuni jusqu'à près de cent vingt. Dans ce nombre il n'y a de passables que quelques traductions de psaumes. Du reste, ces fouilles érudites n'ont rien fait trouver qui place Corneille dans un nouveau jour aux yeux de la postérité. Son véritable titre est celui de poète dramatique ; sa place unique et éminente est au théâtre, comme il le dit dans son beau et fier remerciment à Louis XIV :

[1] *Vie de Corneille.*

« Mon génie au théâtre a voulu m'attacher,
Il en a fait mon sort, je dois m'y retrancher.
Partout ailleurs je rampe, et ne suis plus moi-même. »

Conclusion.

Nous avons tâché de donner une idée aussi complète que possible de toutes les œuvres en vers du poète le plus fécond du dix-septième siècle. Il nous reste à tirer la conclusion de cette étude, et à présenter une appréciation d'ensemble sur ses productions, son talent, son influence.

Voltaire a dit avec raison que « le génie de Corneille a tout créé en France », la tragédie et la comédie. Toutes les formes dramatiques et les plus beaux chefs-d'œuvre de notre scène sont dus à ce grand poète que l'amour sut découvrir à Rouen sous la robe d'un jeune avocat. Avec Pierre Corneille tout est renouvelé au théâtre : sujets, sentiments, style, jeu, costumes, décorations. Il créa à la fois un art nouveau et un public capable de le goûter. Les souillures des premiers siècles, comme la licence des derniers, sont bannies de la scène ; on voit monter et régner à leur place les vertus morales, politiques et quelquefois même les plus belles vertus chrétiennes[1].

Une noblesse constante et variée à l'infini dans ses manifestations distingue tous ses personnages. Il en fait des types merveilleux de grandeur morale et leur donne certainement plus d'élévation d'âme qu'ils n'en eurent jamais. Il grandit toutes leurs qualités jusqu'à l'héroïsme. Dans Cinna, héroïsme du père et du citoyen ; dans Polyeucte, héroïsme de la foi ; dans Cornélie, héroïsme de l'amour conjugal ; dans Théodore, héroïsme de la pudeur ; dans Rodogune, héroïsme de l'amour paternel ; dans Nicomède, héroïsme de la générosité et de la valeur. C'est surtout par cette splendide glorification de l'héroïsme que Corneille se plaça si haut dans l'esprit le plus héroïque de notre époque : « S'il vivait encore, a dit Napoléon Ier, je le ferais prince ; car la tragédie échauffe l'âme, élève le cœur, peut et doit créer des héros [2]. »

Tous les personnages principaux de Corneille sont diversement héroïques, mais leurs caractères ne sont point diversifiés par le mélange des vices ou des défauts ; ils ne le sont que par les différentes vertus qu'il fait éclater en eux. Ils sont tout d'une pièce, tout à fait bons ou entièrement mauvais. Trop absolu dans la peinture des sentiments, le poète s'abandonne sans réserve à la situation, au caractère qu'il veut retracer. De là, comme le remarque M. Guizot, « une étonnante incertitude dans ses maximes, cette morale quelquefois si sévère, d'autres fois si relâchée ; ces principes tantôt d'un

[1] Lettre au pape Alexandre VII, en tête de la traduction de l'*Imitation de Jésus-Christ*.

[2] *Mémorial de Sainte-Hélène,* t. II, p. 304.

républicanisme si fier, tantôt d'une obéissance si servile[1]. » De là aussi l'impossibilité pour lui de dépeindre un sentiment mixte, composé de deux sentiments contraires, sans se jeter tout à fait tantôt d'un côté et tantôt de l'autre.

Corneille est le premier de tous les tragiques du monde qui ait fait dominer le sentiment de l'admiration sur tous les autres, jusqu'à en faire la base de la tragédie ; qui ait tiré ses effets les plus puissants de l'admiration portée à son comble. Pour les grands tragiques grecs, au contraire, pour Eschyle et pour Sophocle, ce sentiment n'était en général que le tempérament poétique de la pitié et de la terreur. Corneille sait bien aussi joindre ces deux sentiments à l'admiration, mais il ne les emploie que comme auxiliaires de l'impression du sublime, et seulement autant qu'il est nécessaire pour qu'on ne demeure pas insensible au sort de ses héros.

Corneille se plaît si fort à commander l'admiration, a très bien dit Schlegel, que, lorsqu'il ne peut pas nous en inspirer pour les héros de la vertu, il veut nous forcer à en éprouver pour les héros du vice, tant il leur donne d'audace, de force, d'étendue d'esprit, tant il les élève au-dessus des faiblesses humaines. Voilà pourquoi, dans le bien comme dans le mal, les héros de Corneille dépassent la grandeur naturelle. En veut-on un exemple entre mille ? Le poète dit que Pompée, dans le moment même qu'il est percé de coups par des assassins :

« Immobile à leurs coups, en lui-même rappelle
Ce qu'eut de beau sa vie, et ce qu'on dira d'elle ;
Et croit la trahison que le roi leur prescrit
Trop au-dessous de lui pour y prêter l'esprit. »

Mais le plus grand homme, comme l'a remarqué Louis Racine[2], peut-il être indifférent dans un tel moment et croire au-dessous de lui d'y penser ? La Bruyère, qui ne veut que louer, appuie cette critique : « Corneille, dit-il, n'est pas au-dessous d'Auguste, de Pompée, de Nicomède, d'Héraclius ; il est roi, et un grand roi, il est politique, il est philosophe : il entreprend de faire parler des héros, de les faire agir, il peint les Romains, ils sont plus grands et plus Romains dans ses vers que dans leur histoire. »

Napoléon, si chaleureux admirateur de Corneille dont il se plut à faire applaudir les œuvre par un parterre de rois[3], Napoléon convient que tous ses héros sont plus grands que dans l'histoire, et il attribue ce grossissement artificiel à ce que, dans les œuvres tragiques, on rencontre seulement les héros au milieu des crises qui développent le plus énergiquement leur caractère. Les héroïnes de Corneille ont de même une énergie supérieure à leur sexe et elles subordonnent toujours l'amour

[1] *Corneille et son temps*, II.
[2] *Réflexions sur la poésie*, c. v.
[3] Voir Thiers, *Hist. du Consulat et de l'Empire*, liv. xxxii, p. 375.

à de plus nobles sentiments, excepté pourtant Camille, dans *Horace*, qui lui sacrifie tout, dieux, patrie et famille; ce qui, du reste, est encore outré.

Balzac disait avec raison que la saine antiquité n'avait rien produit de vigoureux et de ferme dans le sexe faible qui fût comparable aux nouvelles héroïnes que Corneille avait mises au monde, à ces Romaines de sa création. Et elles sont plus que Romaines : chez lui, les personnages féminins, sauf Chimène et Pauline, sont des hommes. Il l'avouait lui-même, et, dans une boutade contre les succès de Quinault, il se loue d'avoir mieux aimé élever les femmes jusqu'à l'héroïsme viril que d'avoir rabaissé les hommes jusqu'à la mollesse des femmes.

La modestie et la simplicité manquent à ces femmes qui n'ont rien de féminin que le nom. Elles font elles-mêmes et à tout propos parade de leur vertu dont elles se servent pour pousser au bien ou au mal leurs amants désespérés.

Du reste, c'est un principe, chez Corneille, d'immoler l'amour au devoir. Dans *Polyeucte*, dans le *Cid* et dans *Horace*, l'amour est sacrifié au patriotisme. Dans *Cinna,* il succombe devant la politique ; et à peine une place lui est-elle faite dans *Pompée* et dans *Sertorius*. A ses yeux, et contrairement à l'avis des *doucereux* et des *enjoués* de son temps, l'amour était une passion trop chargée de faiblesses pour être la dominante dans une pièce héroïque. Il aime qu'elle y serve d'ornement, et non pas de corps, et que les grandes âmes ne la laissent agir qu'autant qu'elle est compatible avec les plus nobles impressions [1].

Lorsque l'amour ne forme pas le nœud véritable de ses pièces, Corneille le traite d'un ton familier et affecté qui choque, et quelquefois avec une coquetterie peu décente. Dans les scènes les plus importantes on est étonné de rencontrer si souvent de ces petites sentences qui tiennent plutôt de la comédie que de la tragédie. Les sentiments du cœur sont traités avec le style froid et entortillé des mauvais romans de l'époque. Jamais ils ne sont développés avec cette noble simplicité, avec ce naturel tendre, avec cette élégance qui nous enchante, par exemple dans le quatrième livre de Virgile, et dans plusieurs rôles de Racine. Comme l'a dit Jean-Baptiste Rousseau avec une juste sévérité, « au lieu d'exprimer dans ses amants le caractère de l'amour, Corneille n'a exprimé que son propre caractère, et il n'en fait le plus souvent que des avocats pour et contre, des sophistes, et quelquefois même des théologiens. »

Mais que de beautés mâles rachètent toutes ces petitesses ! Comme il sait étaler magnifiquement les triomphes de la vertu ! Et quel langage digne d'elle il lui fait tenir ! C'est là le beau côté de son génie, la marque éternellement éclatante de sa supériorité.

[1] Lettre à Saint-Evremond (1668).

Avec sa fière indépendance de génie, Corneille est souvent esclave de la tradition. Il professe un respect craintif pour l'autorité du Stagirite. Sa seule ambition est, « tout en demeurant dans la vénération que nous devons à tout ce qu'Aristote a écrit de la poétique, de trouver quelque modération à la rigueur de ses règles [1]. » Si, en publiant, très jeune encore, la *Suivante* et *Clitandre*, il se vantait hardiment « d'entendre le secret d'apprivoiser [2] » ces règles farouches, et ne craignait pas d'avouer qu'il « se donnait la liberté de choquer les anciens, d'autant mieux qu'ils n'étaient pas en état de lui répondre [3], » dans ses *Examens* et ses *Discours*, il déclare hautement que violer les règles aristotéliques, c'est se rendre coupable d'un « horrible déréglement [4]. » Pour se justifier de les avoir manifestement enfreintes dans ses plus beaux ouvrages, à peine ose-t-il supposer, en prenant toutes sortes de précautions timides, que certaines conditions « ne sont pas d'une nécessité absolue [5] » et qu'une tragédie peut être parfaite sans avoir la perfection aristotélique, pourvu qu'elle emprunte une beauté particulière de la pompe des vers, ou de la magnificence du spectacle, ou de quelque autre agrément qui vienne d'ailleurs que du sujet.

Telle est sa théorie. Il s'efforce le plus qu'il peut de s'y conformer dans la pratique ; cependant il lui arrive souvent d'élargir les règles à cause de la contrainte de leur exactitude. Il s'éloigne, autant qu'il le peut, et avec raison, de l'Aristote de convention. Non content d'avoir pratiqué un genre mixte dans *Nicomède*, il donne et trace les règles de la tragédie bourgeoise dans *Don Sanche*, et rompt ouvertement en visière avec la tradition reçue qui réglait le rang d'une pièce d'après celui des personnages.

L'auteur de la *Pharsale* était le poète favori de Corneille. Dans une lettre à Huyghens de Zuilichem [6], il l'appelle son bon ami Lucain. Il avoua un jour à l'évêque d'Avranches, non sans lui causer quelque peine et quelque honte, qu'il préférait Lucain à Virgile. Boileau, qui connut le mot, écrivit à ce sujet dans son *Art poétique* :

> « Tel s'est fait par ses vers distinguer dans la ville,
> Qui jamais de Lucain n'a distingué Virgile. »

De même que Malherbe, Corneille admirait beaucoup Sénèque et Stace, dont il avait traduit et peut-être publié les deux premiers livres. Il n'a guère cité Euripide que pour relever la maladresse de ses dénouements. A peine a-t-il prononcé le nom de Sophocle. Quant à celui d'Eschyle, il semble lui être entièrement étranger.

1 *Discours* II.

2 Epître dédicatoire de la *Suivante*.

3 Préface de *Clitandre*.

4 Examen de *Mélite*.

5 *Discours* II.

6 En date du 16 mars 1649. Elle a été publiée, avec une autre lettre au même, dans la *Revue des Provinces*, du 15 février 1855.

Les œuvres de Corneille se ressentent naturellement de ses préférences littéraires. On l'y voit toujours plus attaché à la force, à la profondeur des idées, à la solidité du raisonnement, qu'au brillant de la forme et aux séductions du style. Il est ordinairement plus occupé de disserter que de toucher. Ses personnages les plus importants débitent sans cesse des maximes et des sentences, et ses plus belles scènes ont trop souvent le tort de ressembler à des dissertations philosophiques.

Il oublie que tout ce qui n'est point fait pour remuer fortement l'âme n'est pas du genre de la tragédie, et il tombe dans le tragi-comique dont ses meilleures pièces elles-mêmes sont entachées par le mélange continuel de noblesse et de familiarité qu'il y a mis.

On sait du reste que Corneille avait débuté dans la comédie; *Mélite* et surtout le *Menteur* ont fait révolution dans ce genre, et peut-être était-ce là que se trouvait sa véritable veine, l'art dans lequel, selon l'expression de Racine [1], l'auteur du *Cid* aurait été inimitable. On serait tenté de partager cet avis lorsqu'on voit Corneille donner du premier coup à la comédie une forme nouvelle et n'avoir plus besoin, pour faire rire, de personnages ridicules, de valets bouffons, de parasites, de capitans et de docteurs burlesques; lorsqu'on lui voit supprimer la nourrice, jouée par des hommes masqués et habillés en femmes, et la remplacer par la pimpante et allègre soubrette qui ne quittera plus les planches, lorsqu'on le voit enfin inaugurer le grand style comique, bannir les trivialités cyniques, reproduire avec art et intérêt la conversation des honnêtes gens, semer dans chacune de ses pièces des vers admirablement frappés et y laisser briller parfois les étincelles de son génie qui, à la vérité, ne s'est montré en tout son éclat que dans l'art tragique.

Un des caractères les plus distinctifs du théâtre de Corneille, c'est le mélange du génie romain et du génie espagnol. Dans ses tragédies, il a mis neuf fois les Romains sur la scène, principalement ou accessoirement; mais ce ne sont pas de vrais Romains: dans leurs mœurs comme dans leurs discours on trouve à chaque instant le plus choquant défaut de bienséance nationale, et, suivant une expression pittoresque de Victor Hugo, Corneille a fait une Rome castillane [2]. C'est que lui aussi cédait à l'entraînement général qui faisait porter à tous les acteurs la cape et la gonille. Il s'asservissait trop aux Espagnols et il leur empruntait constamment leurs intrigues sans vraisemblance et toujours répétées, leurs situations romanesques, leurs enlèvements, leurs billets équivoques, leurs lettres interceptées, etc.

C'est surtout après *Polyeucte* qu'on remarque chez Corneille cet abandon de la tragédie de caractère et ce penchant toujours plus vi-

[1] *Discours pour la réception de Th. Corneille.*
[2] Préface de *Cromwell.*

sible vers la tragédie de situation et vers les procédés espagnols. Ses pièces sont embarrassées, ses intrigues inextricables, ses situations surprenantes, et tout cet attirail de mauvais aloi semble devenir la principale ambition de son génie, si tôt, hélas ! irrévocablement dévoyé.

Si des hauteurs de la composition on descend à l'examen du style de Corneille, il n'y a d'abord qu'une voix pour rendre hommage à la grandeur et à la majesté qu'il y a déployée. Corneille est, avec Bossuet, celui de tous nos auteurs qui peut le mieux corriger nos timidités scrupuleuses et redonner de l'essor à notre style devenu généralement trop terre à terre. Personne, en même temps, ne pratique mieux la familiarité noble : grands intérêts, grands sentiments et paroles simples, cela se voit à chaque instant chez lui ; en particulier dans son dialogue, ce dialogue d'où jaillissent comme des éclairs les traits soudains, les répliques vives et frappantes, et qui, si souvent, est familier autant que tragique.

P. Corneille respire une énergie, une fierté, une indépendance, rares dans notre littérature classique, qu'il doit à sa nature et aux inspirations des poètes espagnols, des Calderon, des Lope de Vega, des Alarcon, des Guillen de Castro, même des Roxas. La puissance de composition et la grandeur dans la pensée comme dans l'expression le rendent incomparable. Il donnait aux délicatesses et aux curiosités du style, aussi bien qu'au fond des choses, les soins les plus patients ; et c'est grâce à cette application persévérante qu'il parvenait à ces formes architecturales, qu'il creusait la signification des mots, selon l'énergique expression de Cicéron, et créait ces vers frappés pour durer comme l'airain.

Et c'est principalement à lui-même qu'il doit ce qu'il a été : « Je n'avais pour guide, dit-il, qu'un peu de sens commun avec les exemples de feu Hardy. » La seule grande influence française qui servit puissamment son génie fut celle de Malherbe et de ses disciples à qui, pendant plus de vingt ans, le poète réformateur avait enseigné et insinué ses nouvelles doctrines en fait de composition et de style. Même ses premières pièces avec tous leurs défauts, même ses comédies les moins estimées furent un immense progrès. *Mélite*, malgré bien des imperfections, ouvrit la route au style simple et concis, regardé alors comme trivial et universellement méprisé.

On ne s'étonnera plus de la prompte célébrité de Corneille et des hommages que lui rendaient tous ses contemporains. A la ville, au théâtre et devant le roi, il était le grand, l'inimitable, l'incomparable Corneille. Lui, pendant que sa popularité éclatait si glorieusement à Paris, il vivait à Rouen de la vie médiocre et tranquille de la bourgeoisie d'alors. Ce n'est que rarement, disent ses biographes, qu'il prenait le coche pour venir entendre de près le bruit flatteur de la renommée. Toutes ses principales œuvres, *le Cid*, *Cinna*, *Horace*, *Polyeucte*, *Pompée*, *le Menteur*, *Nicomède*, *Sertorius*, furent représentées

en son absence. Mais à la fin la séduction l'emporta, et, abandonnant ses fonctions magistrales et la maison paternelle de la rue de la Pie, il vint se fixer à Paris, où l'attendaient les soucis, les rivalités et la misère.

La réputation de Corneille n'était pas moins bien établie à l'étranger, en Angleterre et en Hollande surtout. Les Anglais croyaient honorer leur Ben Johnson en le nommant leur Corneille. Waller, conjointement avec Charles Sackville, comte de Dorset, un des plus beaux esprits de la Grande-Bretagne, se faisait son traducteur; Grotius, cet admirateur enthousiaste des Grecs, le préférait à Sophocle et à Euripide.

Aussi, portant en lui-même la conscience de sa supériorité, pouvait-il s'écrier avec un juste orgueil :

« Je sais ce que je vaux et crois ce qu'on m'en dit. »

Et encore :

« Je ne dois qu'à moi seul toute ma renommée,
Et pense toutefois n'avoir point de rival
A qui je fasse tort en le traitant d'égal. »

Certes il pouvait se glorifier de sa renommée, car il n'en fut jamais de plus légitime.

Tout n'est pourtant pas à admirer dans ce poète, surtout pour la diction, et la critique ne peut se dispenser de signaler tout ce qui lui manque souvent du côté de la pureté, de l'élégance, de l'harmonie, du tour poétique, de toutes les convenances du style. A quoi tiennent ces inégalités chez un tel poète? Voltaire [1] l'a très bien dit, Corneille n'est obscur, guindé, alambiqué, incorrect, faible et froid que quand il n'est pas soutenu par la force du sujet. Non pas, comme l'a prétendu à tort Marmontel [2], que, toutes les fois qu'il n'avait que des choses communes à dire, il semblât dédaigner le soin de les parer et de les ennoblir, mais parce que chez lui c'était la pensée qui produisait l'expression, c'était l'idée et le sentiment qui élevaient le style à leur hauteur.

Non seulement Corneille pèche de temps en temps contre la perfection du style, mais il pèche quelquefois contre l'essentiel de la langue. On trouve, à côté même de beautés hors de toute comparaison, des négligences, des remplissages, et jusqu'à des fautes contre la grammaire. *Nicomède*, qui renferme des vers si magnifiques et si fièrement tournés, offre des incorrections inexcusables et intolérables. Ainsi dans ce passage de la scène VI du cinquième acte :

[1] *Comment.*, préf. sur *Suréna*.
[2] *Encyclopédie*, art. *Tragédie*.

LAODICE.

Par le droit de la guerre, il fut toujours permis
D'allumer la révolte entre ses ennemis :
M'enlever mon époux, c'est vous faire la *mienne*,
Je la suis donc, Madame, et quoi qu'il en advienne... »

La *mienne* est pour mon *ennemie. Je la suis* est pour *Je suis votre ennemie.* Le lecteur est choqué de voir l'expression rendre si mal la pensée.

La grammaire scrupuleuse reprendrait plusieurs vétilles semblables dans Corneille, en particulier dans la première scène de *Nicomède.* Nous signalerons de préférence les exemples suivants, moins connus :

« Les plus attachés même à chercher ma présence
M'ont regardé de loin sans m'offrir de secours,
Et laissé sans obstacle agir la violence
Qui cherchait à trancher mes jours. »

(*Traduction du psaume* XXXVII.)

Il faudrait : *Et ont laissé.*

« Vous le savez, Seigneur, ma plus vaste pensée
Ne m'a jamais *enflé* d'aucune ambition,
Ni recherché l'éclat d'une illustre action
Pour voir ma fortune haussée. »

(*Traduction du psaume* CXXX.)

Il faudrait : *Et n'a pas recherché.*

La versification de Corneille est généralement d'une régularité que n'ont point supassée Racine ni Boileau. Il se soumet à toute la sévérité des règles établies ou consacrées par Malherbe ; cependant il se donne parfois quelques libertés : c'est ainsi qu'il se permet des enjambements que la poésie héroïque n'admettait pas alors, comme dans ces vers :

« Vous méprisez trop Rome, et vous devriez faire
Plus d'estime d'un roi qui vous tient lieu de père. »

(*Nicomède*, III, I.)

Quelquefois encore, mais très rarement, l'hémistiche ne sera pas coupé dans la dernière régularité classique.

Voilà toutes les licences de versification qu'il s'accorde.

A peine, dans tant de milliers de vers, pourrait-on relever une ou deux fautes positives. Voltaire en a fait la remarque à propos d'un vers de la première scène du premier acte de *Pompée :*

« Justifiant César et condamnant Pompée, etc. »

Il y avait dans la première édition :

« *Justifie* César et condamne Pompée. »

On ne trouve guère, dans toutes les pièces de Corneille, que cette seule faute contre les règles de notre versification.

Il laisse échapper quelques hiatus, comme dans ces vers :

> « S'il a pu faire ailleurs quelque offre de sa foi,
> C'est qu'il a *cru un* cœur trop prévenu pour moi. »
> (*Pulch.*, I, I.)

L'oreille est offensée, sans quoi nous ne ferions pas un reproche au grand tragique d'avoir bravé la tyrannie d'une proscription si souvent arbitraire et malheureuse. C'est bien à Corneille qu'il appartenait de donner l'exemple de toutes les légitimes hardiesses dans la poésie. Si, s'abandonnant au libre vol de son génie, il avait osé davantage, la postérité le placerait à un rang plus élevé encore, et aucune littérature n'offrirait un poète dramatique à lui opposer.

IV

JEAN RACINE.

— 1639-1699 —

I

Le génie de Corneille décroissait à chaque œuvre nouvelle, quand apparut sur la scène un autre homme de génie, Racine, qui lui aussi allait s'élever au sublime de l'art tragique, mais avec cette différence, qu'il n'en devait jamais descendre.

Après avoir fait ses premières études au collège de Beauvais, Racine fut envoyé (1655) à Port-Royal, où pendant trois années il agrandit son savoir, perfectionna son goût et développa son imagination et sa sensibilité. Il essaya son talent poétique en composant sept odes sur les bâtiments de ce monastère, sur le paysage, les prairies, les bois, l'étang, les beautés champêtres de cette solitude. Malgré la faiblesse de la versification, la *Promenade de Port-Royal des Champs* suffit à prouver que Racine aurait excellé plus tard dans le genre descriptif, s'il avait voulu s'y exercer.

Il passa de Port-Royal au collège d'Harcourt. A peine y eut-il terminé sa philosophie (1660), qu'il se fit connaître par une ode intitulée *la Nymphe de la Seine*, écrite à l'occasion du mariage du roi. Cette pièce fut jugée la meilleure de toutes celles qui parurent sur le même sujet, malgré les oripeaux fanés dont elle était chargée. Perrault et Chapelain la trouvèrent fort remarquable et la recommandèrent vivement à Colbert. Ce ministre fit parvenir à l'auteur cent louis de la part du roi, et, peu de temps après, l'inscrivit sur l'État pour une pension de six cents livres. Ce premier encouragement avait accru la passion poétique de Racine. Mais il dut en 1661, par déférence pour les vœux de sa famille, se rendre à Uzès auprès d'un oncle qui lui voulait résigner son bénéfice. Il s'appliqua près de ce bon chanoine à la théologie, mais sans négliger pour cela ses occupations favorites : « Je passe mon temps, écrivait-il à La Fontaine, avec mon oncle, saint Thomas, Virgile et l'Arioste. » C'est pendant ce séjour dans le Midi de la France que Racine, cet esprit élégant qui savait, comme Fénelon et madame Dacier, goûter la peinture des mœurs primitives et comprendre la vraie beauté d'Homère, lisait passionnément l'*Odyssée*, et, sous les yeux mêmes des belles dames d'Uzès dont il était juvénilement épris, écrivait des remarques où les beautés naïves de ce poème,

finement senties, sont analysées et commentées avec une delicatesse attique.

Attiré par une vocation irrésistible, il revint à Paris, publia en 1663 une seconde ode, *la Renommée aux Muses*, qui lui valut une nouvelle gratification, des protecteurs à la cour, et, ce qui était alors inappréciable, l'accès auprès du Roi. De cette époque date l'amitié de Racine et de Boileau, amitié qui ne se démentit jamais, dont la douceur ne fut altérée par aucun trouble, et à laquelle Racine dut la perfection de forme et de goût qu'il porta plus tard dans ses œuvres.

En 1664, il débuta au théâtre par la *Thébaïde ou les Frères ennemis*, sujet qu'avaient déjà traité, dans l'antiquité, Eschyle, Sophocle, Euripide, Stace et Sénèque.

Celui que l'on devait un jour appeler le peintre de l'amour venait d'entreprendre, pour son coup d'essai, de présenter, d'après les *Phéniciennes* d'Euripide, le tableau de la plus affreuse haine qu'on ait jamais vue. Racine, en composant cette pièce, s'était rendu au vœu de Molière, qui lui-même, à la première époque de sa passion malheureuse pour le genre sérieux, avait composé une tragédie de la *Thébaïde*, dont l'insuccès au théâtre de Bordeaux l'aurait à propos détourné du genre tragique [1].

Dans la préface, Racine a réclamé pour sa première tragédie toute l'indulgence du lecteur, en s'excusant du peu de mérite de cette œuvre de jeunesse.

La *Thébaïde* est restée fort au-dessous des *Phéniciennes*, une des dernières créations du tragique grec. Il s'en faut cependant que la pièce soit de tout point médiocre. — La haine des deux frères est peinte avec énergie et la scène de l'entrevue très bien traitée. Les caractères des deux ennemis, quoique dominés par un même sentiment, sont nuancés et distincts. Enfin, le rôle de Jocaste, au quatrième acte, a de la vigueur et de l'énergie.

JOCASTE.

« Allez donc, j'y consens, allez perdre la vie ;
A ce cruel combat tous deux je vous convie ;
Puisque tous mes efforts ne sauroient vous changer,
Que tardez-vous ? allez vous perdre et me venger.
Surpassez, s'il se peut, les crimes de vos pères ;
Montrez, en vous tuant, comme vous êtes frères, » etc.

Les *Frères ennemis* annoncent déjà l'auteur des futurs chefs-d'œuvre. Comme l'a remarqué M. de Bonald, on croit voir un passage d'*Andromaque*, lorsqu'on lit les vers aussi tendres qu'élégants du rôle d'Antigone, parlant de son amitié pour Polynice :

« Nous nous aimions tous deux dès la plus tendre enfance,
Et j'avois sur son cœur une entière puissance ;

[1] Montesquieu.

Je trouvois à lui plaire une extrême douceur,
Et les chagrins du frère étoient ceux de la sœur. »

La peinture de la haine d'Étéocle pour son frère est digne de Corneille :

« Je ne sais si mon cœur s'apaisera jamais:
Ce n'est pas son orgueil, c'est lui seul que je hais.
Nous avons l'un et l'autre une haine obstinée;
Elle n'est pas, Créon, l'ouvrage d'une année ;
Elle est née avec nous ; et sa noire fureur
Aussitôt que la vie entra dans notre cœur .
Nous étions ennemis dès la plus tendre enfance...
Que dis-je? nous l'étions avant notre naissance :
Triste et fatal effet d'un sang incestueux!
Tandis qu'un même sein nous enfermoit tous deux,
Dans les flancs de ma mère une guerre intestine
De nos divisions lui marqua l'origine.
Elles ont, tu le sais, paru dans le berceau,
Et nous suivront peut-être encor dans le tombeau.
On diroit que le ciel, par un arrêt funeste,
Voulût de nos parents punir ainsi l'inceste ;
Et que dans notre sang il voulût mettre au jour
Tout ce qu'ont de plus noir et la haine et l'amour. »

Ne faut-il pas reconnaître, comme Louis Racine et M. de Bonald, qu'une pièce où la haine est représentée avec des couleurs si fortes et si vraies annonçait un peintre des passions ?

Les vers ont une précision rigoureuse. On peut néanmoins reprocher à la première tragédie de Racine un certain nombre d'archaïsmes, des tours négligés, et un style qui a les défauts de celui de Corneille, de la déclamation, des raisonnements subtils, sans en avoir les qualités.

La *Thébaïde* n'était qu'un essai de jeunesse où quelques caractères étaient visiblement calqués sur Corneille et d'autres se ressentaient de l'*Astrate* de Quinault. L'année suivante (1665), *Alexandre le Grand* donne naissance, malgré ses imitations, à un genre inconnu de tragédie dans lequel l'amour domine sur toutes les autres passions. Cette pièce est tirée surtout du dix-huitième livre de Quinte-Curce, qui raconte les actions d'Alexandre depuis son entrée dans les Indes jusqu'à la défaite de Porus, et, selon Racine, il n'est point de tragédies où l'histoire soit plus fidèlement suivie.

L'action véritable n'est pas le triomphe du roi de Macédoine sur Porus, triomphe assuré dès la fin du troisième acte et auquel ce qui s'est passé dans les deux premiers n'a point contribué ; mais bien Alexandre rétablissant sur le trône Cléofile, après l'avoir vaincue, parce qu'il s'est laissé toucher par sa beauté. Cependant, comme l'a remarqué le fils du poète, ce n'est pas à Cléofile qu'Alexandre fait la

guerre : elle a été vaincue auparavant; elle a même été prisonnière d'Alexandre, qui lui a rendu la liberté. Elle l'a quitté, et c'est pour la retrouver qu'Alexandre court à tant de combats, comme Éphestion le dit à cette princesse :

« Il ne cherchoit que vous en courant aux combats.
C'est pour vous qu'on l'a vu, vainqueur de tant de princes,
D'un cours impétueux traverser vos provinces. »

Alexandre pèche gravement contre la vraisemblance des caractères et des mœurs. Racine fait d'Éphestion, ce général qui parle avec tant de fierté aux Indiens, un bas entremetteur des amours de son maître :

« Fidèle confident du beau feu de mon maître,
Souffrez que je l'explique aux yeux qui l'ont fait naître. »

Tous les personnages de cette pièce, Alexandre, Cléofile, Taxile, Porus, Axiane, n'ont qu'un seul but, qu'un seul mobile : l'amour.

« Il est ridicule, dit Saint-Évremond, d'occuper Porus de son seul amour, sur le point d'un grand combat qui allait décider pour lui de toutes choses; il ne l'est pas moins d'en faire sortir Alexandre quand les ennemis se rallient. On pourrait l'y faire entrer avec empressement pour chercher Porus, non l'en tirer avec précipitation pour aller revoir Cléofile, lui qui n'eut jamais ces impatiences amoureuses, et à qui la victoire ne paraissait assez pleine que lorsqu'il avait ou détruit ou pardonné. Ce que je trouve pour lui de plus pitoyable, c'est qu'on lui fait perdre beaucoup d'un côté, sans lui faire rien gagner de l'autre. Il est aussi peu héros d'amour que de guerre : l'histoire se trouve défigurée sans que le roman soit embelli; guerrier dont la gloire n'a rien d'animé qui excite notre ardeur; amant dont la passion ne produit rien qui touche notre tendresse. »

Et cependant *Alexandre* ne sembla pas encore assez doucereux à cette époque où les romans à la mode avaient transformé en fades galants les plus grands héros de l'antiquité.

Le caractère du conquérant de l'Asie, du héros de la pièce, paraît sans cesse inférieur à celui de Porus, son vaincu, qui devant lui s'exprime et agit en roi. Éphestion parle d'Alexandre en termes magnifiques; mais quand le héros paraît, sa grandeur se dissipe et s'évanouit. S'il a voulu passer jadis pour un dieu chez les Perses, il semble s'en repentir chez les Indiens, où il ne laisse voir en lui qu'un homme d'un mérite fort ordinaire.

« Je ne reconnais ici d'Alexandre, ajoute Saint-Évremond, que le nom seul : son génie, son humeur, ses qualités ne m'apparaissent en aucun endroit. Je cherche dans un héros impétueux des mouvements extraordinaires qui me passionnent, et je trouve un prince si peu animé qu'il me laisse tout le sang-froid où je puisse être [1]. »

[1] *Discours sur la tragédie d'*Alexandre.

Saint-Evremond aurait souhaité que le fort de la pièce eût été de représenter ses héros dans une scène digne de la magnificence du sujet et où l'on eût fait aller la grandeur de leurs âmes jusqu'où elle eût pu aller : « Si Corneille, dit-il avec raison, a pu tellement remplir nos esprits par la conversation de Sertorius et de Pompée, que ne devait-on pas attendre de celle de Porus et d'Alexandre dans un sujet si peu commun ? »

La tragédie d'*Alexandre* excita des attaques nombreuses et passionnées, mais n'en fut pas moins jouée avec succès « devant les premières personnes de la terre et les Alexandres du siècle », comme a dit Racine, si sensible à la critique et si irritable devant elle. L'auteur d'*Alexandre* a cru d'autant plus à la bonté de sa pièce que les critiques l'attaquèrent avec plus de violence et de diversité dans leurs jugements. Il tira vanité de leurs contradictions et prononça lui-même en ces termes la condamnation de ses adversaires : « Ce qui me console, c'est de voir mes censeurs s'accorder si mal ensemble..... Je n'ai donc pas besoin que mes amis se mettent en peine de me justifier. Je n'ai qu'à renvoyer mes ennemis à mes ennemis ; je me repose sur eux de la défense d'une pièce qu'ils attaquent en si mauvaise intelligence et avec des sentiments si opposés. »

En soutenant ainsi contre les jugements les mieux autorisés la supériorité de sa pièce, Racine montra tant d'amertume et de dédain, qu'il se fit de tous ses critiques autant d'ennemis.

Corneille fut du nombre des mécontents. Après avoir lu *Alexandre*, il conseilla au jeune poète de ne plus faire de tragédies. Heureusement ce conseil ne fut pas suivi. Deux ans plus tard, en 1667, Racine, qui n'était encore âgé que de vingt-sept ans, mit sur la scène *Andromaque*. Dans la *Thébaïde* et dans *Alexandre* il n'avait guère été qu'un imitateur à distance de Corneille; désormais il sera lui-même, et il égalera son maître en suivant un système différent.

II

Andromaque révèle un immense progrès dans le talent du poète. Pleine de sensibilité et de naturel, d'expression et de vérité, cette pièce, d'un sujet si dramatique, est animée du souffle de l'antiquité ; elle est pénétrée des accents d'Homère, d'Euripide et de Virgile. On y reconnaît aussi l'influence sévère de Boileau, qui des *concetti*, des faux brillants ramena Racine à la nature, et lui apprit l'art de rimer difficilement. *Andromaque* ouvrait une nouvelle ère dramatique et faisait connaître un grand poète. Les amis de Corneille s'en émurent : « *Andromaque* a bien l'air des belles choses, » disait Saint-Évremond, admirateur exclusif de l'auteur du *Cid*. « Il ne s'en faut presque rien qu'il n'y ait du grand, » ajoutait-il [1].

[1] Lettre à M. de Lionne.

Ce qu'il y avait de nouveau dans *Andromaque*, c'était, comme La Bruyère l'a dit, l'homme tel qu'il est substitué à l'homme tel qu'il devrait être; c'était le caractère purement humain et presque familier des sentiments mis à la place d'un héroïsme de convention; c'était la tragédie rendue plus générale et rapprochée de toutes les conditions. Andromaque sublime sans être au-dessus de l'humain, héroïne sans cesser d'être femme : voilà quelle était la véritable nouveauté de cette tragédie.

Il y a deux actions dans *Andromaque* : le destin d'Oreste et d'Hermione dépend de l'amour de Pyrrhus pour Andromaque, mais ces deux amours sont étroitement unis ensemble.

Quoique la tragédie de Racine porte le même nom que celle d'Euripide, — une des plus faibles du poète grec, — le sujet en est fort différent.

Dans Euripide, ce n'est point pour la vie du fils d'Hector que craint Andromaque, mais pour celle de Molossus, un fils qu'elle a eu de Pyrrhus, et qu'Hermione veut faire mourir avec sa mère. Chez Racine, Andromaque ne reconnaît point d'autre mari qu'Hector ni d'autre fils qu'Astyanax.

« L'*Andromaque* de Racine, dit Chateaubriand dans le *Génie du Christianisme*, c'est la femme de la société moderne, telle que l'a faite le christianisme, c'est l'Andromaque antique perfectionnée par l'esprit moderne. »

Fontanes [1] appuie ce sentiment dans sa critique même du *Génie du Christianisme* :

« Chez Racine, dit-il, Andromaque ressemble précisément à ces veuves des premiers siècles chrétiens, où l'idée d'un second mariage eût semblé profane, et presque coupable, à ces *Paule* et *Marcelle*, qui, retirées dans un cloître, indifférentes à tous les spectacles du monde, et toujours vêtues de deuil, ne regardaient plus que le tombeau de l'époux à qui elles avaient promis leur foi, et le ciel où leurs premiers nœuds devaient les rejoindre éternellement. Il est donc vrai que le caractère de la veuve d'Hector, en prenant les couleurs sévères du christianisme, devient plus pur et plus touchant que dans l'antiquité même. »

Racine n'a guère emprunté du poète grec que divers traits de la jalousie et des emportements d'Hermione.

Il est un personnage de l'*Andromaque* d'Euripide que Racine n'a pas su représenter avec le caractère dramatique et effrayant que lui donne l'émule de Sophocle : c'est Oreste poursuivi par les Furies.

« Dans la tragédie grecque, comme l'a dit un critique dont la pensée quelquefois paradoxale est souvent profonde, les Euménides vivent et respirent ; elles sont les personnages principaux. Oreste n'est là que parce qu'il leur faut une victime, mais elles ne le quittent pas ! L'air, autour de lui, est évidem-

[1] *Œuvres*, t. II, p. 237.

ment empoisonné. Qu'on les voie ou qu'on ne les voie pas, on pense à elles, on s'attend à elles. Oreste n'a pas besoin, pour nous intéresser, d'être un homme complet ; il ne nous est donné que comme une victime, et c'est ainsi que nous l'acceptons.

La pièce se joue dans les Enfers.

La fatalité pèse sur Oreste dès les premiers mots qu'il prononce, et, quand elle se révèle, personne n'a le droit de s'étonner.

Dans la tragédie de Racine, les Furies n'ont aucun rôle. Oreste est un amoureux et un ambassadeur ; il fait des compliments à Pyrrhus et des déclarations à Hermione. La Fatalité est absente. Oreste n'a pas tué sa mère, ou, s'il l'a tuée, il ne s'en souvient plus. Les Furies l'ont oublié pendant cinq actes, et, quand elles arrivent, il n'est plus temps. Après une intrigue amoureuse, il nous déclare en vers élégants qu'il les voit revenir. Cette communication inattendue, à laquelle les gardes de sa suite opposent une indifférence complète, nous étonne sans nous effrayer [1]. »

Se fondant sur quelques scènes de coquetterie, quelques fadeurs romanesques, et des vers de mauvais goût, Saint-Évremond a placé *Andromaque* un peu au-dessous du grand. La Harpe, plus juste, y signale un dramatique puissant, des situations admirables, des peintures saisissantes, des sentiments, des traits sublimes. Faisant allusion à cette accusation de Voltaire que toute l'ordonnance de la pièce est puisée dans le second acte du *Pertharite* de Corneille, il n'hésite pas à déclarer qu'*Andromaque* est le triomphe d'un art sublime et nouveau : « J'oserai demander, s'écrie-t-il, à ceux qui refusent à Racine le titre de créateur, où se trouve le modèle d'Hermione, et où l'on a vu, avant Racine, ce développement vaste et profond des replis du cœur humain ? » Et, en effet, quels que soient dans *Andromaque* les emprunts de Racine, il n'en reste pas moins un créateur original par sa manière toute nouvelle et si habile de peindre les sentiments et d'exprimer la passion.

Il s'est glissé dans le style d'*Andromaque* quelque chose des raffinements et des subtilités du langage précieux, et çà et là des expressions plus brillantes que justes. Mais ces légers défauts ne justifiaient pas les attaques passionnées d'un grand nombre de critiques. Malgré le juste succès de cette tragédie auprès du grand public, Racine eut le chagrin d'en voir attaquer le plan, les situations, les caractères et surtout le style, et d'en voir jouer, au Palais-Royal, une parodie, composée par un bel esprit nommé Subligny, dans laquelle on relevait précisément ces fautes de style et où l'on se moquait surtout de l'abus et du faux emploi des *yeux* et des *feux* d'Andromaque, d'Hermione et de Pyrrhus. Le noble poète eut le bon sens de faire son profit des quelques remarques justes qu'avait pu faire le partial et médiocre parodiste. Il devint plus sévère pour lui-même, il châtia son style, qui prit désormais une précision et une rigueur irréprochables Boileau dit au sujet de cette réforme dans le style de Racine :

1 Ernest Hello, *Le Style*, p. 72.

« Et peut-être ta plume aux censeurs de Pyrrhus
Doit les plus nobles traits dont tu peignis Burrhus. »

On peut, comme nous l'avons dit, relever dans *Andromaque* quelques faiblesses de style, mais la forme en est généralement parfaite. Les vers sont simples sans bassesse, et harmonieux sans pompe. Andromaque, prête à s'immoler, recommande ainsi son fils à sa confidente :

« Fais connaître à mon fils les héros de sa race ;
Autant que tu pourras, conduis-le sur leur trace :
Dis-lui par quels exploits leurs noms ont éclaté ;
Plutôt ce qu'ils ont fait que ce qu'ils ont été :
Parle-lui tous les jours des exploits de son père,
Et quelquefois aussi parle-lui de sa mère.
Mais qu'il ne songe plus, Céphise, à nous venger :
Nous lui laissons un maître, il le doit ménager.
Qu'il ait de ses aïeux un souvenir modeste,
Il est du sang d'Hector, mais il en est le reste ;
Et pour ce reste enfin j'ai moi-même, en un jour,
Sacrifié mon sang, ma haine et mon amour. »

« On ne trouve dans ces vers, dit Louis Racine, ni images, ni figures, ni épithètes ; les expressions y sont aussi naturelles que les sentiments. La rime seule les distingue de la prose, et cependant ils sont toujours nobles et harmonieux [1]. »

III

En 1668, après un succès tragique qui rappelait le triomphe du *Cid*, Racine déserta un moment la tragédie pour la comédie.

Le poète, dans le privilège d'*Andromaque*, avait été qualifié de *Prieur de l'Épinay*. Mais un jour ce bénéfice lui fut disputé ; il en naquit un procès que ni lui ni ses juges n'entendirent jamais. Racine dut renoncer à son titre : il se consola de cette perte par une comédie contre les juges et les avocats.

Il faisait alors de fréquents repas chez un fameux traiteur [2] où se rassemblaient Boileau, Chapelle, Furetière et quelques autres. Divers traits des *Plaideurs* furent le fruit de ces repas : chacun s'empressait d'en fournir à l'auteur. M. de Brilhac, conseiller au Parlement de Paris, lui apprenait les termes du palais ; Boileau lui donna l'idée de la dispute entre Chicaneau et la Comtesse. Plusieurs autres traits de cette comédie avaient également rapport à des personnes alors très connues ; et par l'Intimé, qui dans la cause du chapon commence comme Cicéron, *pro Quintio* : *Quæ res duæ plurimum possunt..... gratia et eloquentia*, etc., on désignait un avocat qui s'était servi du même exorde dans la cause d'un pâtissier contre un boulanger [3].

[1] *Réflexions sur la poésie*, c. VIII, art. 1.
[2] Au Mouton du cimetière Saint-Jean.
[3] *Mém. sur Racine*, II.

L'intrigue n'est qu'un jeu léger d'esprit; mais les ridicules, tous pris dans un même ordre, sont rendus avec une vérité parfaite et concourent tous merveilleusement à l'effet général.

Il y a des parties admirables dans les *Plaideurs* : les caractères de Chicaneau et de la Comtesse, la scène où Léandre interroge Isabelle en présence de son père, la dernière scène, d'un si bon comique, où le vieux juge fait le galant auprès de la jeune Isabelle; et partout des traits de caractère, des saillies spirituelles, un rire franc et honnête, sans aucune de ces sales équivoques et de ces malhonnêtes plaisanteries qui, comme le dit Racine lui-même, coûtaient alors si peu à la plupart de nos écrivains, et faisaient retomber le théâtre dans la turpitude d'où quelques auteurs plus modestes l'avaient tiré. Enfin le style et le dialogue sont partout dignes de Molière. Mais, d'un autre côté, l'intrigue est un peu faible, le procès du chien est une farce, le juge une caricature, la plaidoirie une parade; et, pour ces côtés inférieurs, de bons esprits ont pu ne voir dans les *Plaideurs* qu'une délicieuse fantaisie de collège.

Dans sa comédie, Racine n'avait pas imité la régularité de Ménandre et de Térence, mais la liberté de Plaute et d'Aristophane, dont ses amis désiraient qu'il fît voir un échantillon sur notre théâtre. Sa première intention avait même été de faire jouer aux Italiens cette imitation des *Guêpes*. Il ne prétendait pas tant donner une comédie régulière qu'expérimenter si les bons mots d'Aristophane auraient quelque grâce dans notre langue.

Cet élève et émulateur des Grecs ne dédaigna pas de faire aussi des emprunts à nos bons auteurs gaulois. Comme Molière et la Fontaine, il puisait dans la féconde mine de *Gargantua* et de *Pantagruel*. Il a emprunté à Rabelais la peinture des Chiquanous [1]. Il lui doit ces vers amusants:

« Et si dans la province
Il se donnoit en tout vingt coups de nerf de bœuf,
Mon père, pour sa part, en emboursoit dix-neuf [2]. »

Rabelais avait dit :

« Si en tout le territoire n'estoient que trente coups de baston à gaigner, il emboursoit toujours vingt-huit et demi. »

Plusieurs autres traits rappellent que Racine lisait Marot et Scarron, et qu'il était quelquefois au cabaret le camarade de Chapelle et de la Fontaine.

Cette comédie, d'un genre nouveau, fut mal reçue du parterre. Aux deux premières représentations, les acteurs furent presque sifflés, et ils n'osèrent hasarder la troisième. Molière, présent à la seconde représentation, quoique brouillé alors avec l'auteur, dit tout haut, en sortant, que cette comédie était excellente, et que ceux qui s'en mo-

[1] *Les Faits et Dits de Pantagruel*, livre IV.
[2] Act. I, scène V.

quaient méritaient qu'on se moquât d'eux. Un mois après, les comédiens, représentant à la cour une tragédie, osèrent donner les *Plaideurs*. Ils égayèrent extraordinairement le roi, qui se laissa aller à des éclats de rire si grands que la cour en fut étonnée. Le succès de la pièce était décidé, et bientôt tout Paris en reconnut le mérite.

IV

Les *Plaideurs* n'avaient été pour Racine qu'une courte distraction. Dès l'année suivante (1669), il reparut sur le théâtre tragique avec un chef-d'œuvre.

« Les ennemis de Racine, dit la Harpe, pour se consoler du succès d'*Andromaque*, avaient dit que Racine savait en effet traiter l'amour, mais que c'était là tout son talent ; que d'ailleurs il ne saurait jamais dessiner des caractères avec la vigueur de Corneille, ni traiter comme lui la politique des cours. » *Britannicus*, représenté deux ans après *Andromaque*, fut un éclatant démenti donné à cette critique préalable. La nouvelle tragédie, coup d'essai et coup de maître dans le genre historique, n'offre plus trace de jeunesse, tout révèle la maturité. Racine sait être à la fois grand peintre d'histoire et grand peintre tragique.

Le sujet de la pièce, emprunté au treizième livre des *Annales* de Tacite, est la mort de Britannicus, fils de Claude et de Messaline, à qui l'empire appartenait par droit d'hérédité. L'intrigue repose sur le développement des caractères, et en particulier de celui de Néron. « L'idée noire et horrible qu'on s'y fait, dit Saint-Évremond, des crimes de Narcisse, d'Agrippine et de Néron, ne saurait s'effacer de la mémoire du spectateur [1]. » Racine peint Néron dans les premières et heureuses années de son règne. Il n'est pas encore le meurtrier de sa mère, de sa femme et de ses gouverneurs ; mais il a en lui, selon l'expression de Racine même, les semences de tous les crimes..... C'est un *monstre naissant*.

Cette marche graduée de Néron vers le crime est ce que le génie de Racine a mis de plus saisissant et de plus original sur la scène.

D'ailleurs il ne s'élève aussi haut qu'en suivant l'immortel peintre des infamies impériales. Dans sa seconde préface il avoue loyalement qu'il n'y a presque pas un trait éclatant de sa tragédie dont Tacite ne lui ait donné l'idée et que la citation des plus beaux endroits qu'il a tâché d'imiter tiendrait presque autant de place que la tragédie elle-même. Habituellement, il rend toute l'énergie du grand historien dans des vers dignes de Virgile, mais quelquefois aussi sa traduction est faible, décolorée. Burrhus, venant instruire Agrippine de la mort subite de Britannicus empoisonné à la table même de Néron, dit que la moitié des courtisans épouvantés sortit en jetant des cris, et ajoute :

> « Mais ceux qui de la cour ont un plus long usage
> Sur les yeux de César composent leur visage. »

[1] Lettre à M. de Lionne.

Tacite avait écrit : *At quibus altior intellectus resistunt defixi, et Neronem intuentes.* Combien les expressions fines et élégantes du poète de Louis XIV approchent peu de la pensée profonde de l'historien latin ! Agrippine, dans sa hautaine invective contre Néron, s'écrie que d'un côté l'on entendra *la fille de Germanicus* et de l'autre *le fils d'Ænobarbus*

> « Appuyé de Sénèque et du tribun Burrhus,
> Qui, tous deux de l'exil rappelés par moi-même,
> Partagent à mes yeux l'autorité suprême. »

Tacite avait dit : *Audiretur hinc Germanici filia debilis, rursus Burrhus et exsul Seneca, truncâ scilicet manu et professoriâ linguâ, generis humani regimen expostulantes.* Le trop élégant poète a reculé devant ces termes énergiques.

Malgré toutes les beautés de premier ordre dont la pièce étincelle, tous les amis du vieux Corneille et Corneille lui-même blâmèrent hautement *Britannicus*, et le public reçut froidement ce chef-d'œuvre, dont Boileau avait sur-le-champ dit à son ami : « C'est ce que vous avez fait de mieux. »

La malveillance prétendit qu'Agrippine était fière sans sujet, Burrhus vertueux sans dessein, Britannicus amoureux sans jugement, Narcisse lâche sans prétexte, Junie constante sans fermeté, et Néron cruel sans malice. Le premier acte promettait quelque chose de fort beau, et le second même ne le démentait pas; mais au troisième il semblait que l'auteur se fût lassé de travailler, et le quatrième, qui contenait une partie de l'histoire romaine, et par conséquent n'apprenait rien qu'on ne pût voir dans Florus et dans Coëffeteau, ne laisserait pas de faire oublier qu'on s'est ennuyé au précédent, si, dans le cinquième, la façon dont Britannicus est empoisonné et celle dont Junie se rend vestale ne provoquaient l'attendrissement.

Toutes ces misérables vétilles, toutes ces chicaneries de détail, dans lesquelles on regrette de voir aux prises des hommes tels que Corneille et Racine, empêchèrent d'abord qu'on ne remarquât la beauté de *Britannicus* et qu'on n'y applaudît. Mais avec le temps les connaisseurs firent revenir le public, et, comme l'a dit Voltaire, on vit que cette pièce était la peinture fidèle de la cour de Néron. On admira toute l'énergie de Tacite exprimée dans des vers dignes de Virgile. On comprit que Britannicus et Junie ne devaient pas avoir un autre caractère. On démêla dans Agrippine des beautés vraies, solides, qui ne sont ni gigantesques ni hors de la nature, et qui ne surprennent point le parterre par des déclamations ampoulées. Le développement du caractère de Néron fut enfin regardé comme un chef-d'œuvre. On convint que le rôle de Burrhus est admirable d'un bout à l'autre, et qu'il n'y a rien de ce genre dans toute l'antiquité. Le crime de Néron n'est point puni, mais, comme l'a remarqué la Motte [1], ce qu'Agrippine lui présage lui

[1] *Troisième Discours sur la tragédie.*

tient lieu de châtiment ; et cet avenir affreux qui attend le coupable console le spectateur de son impunité présente.

C'est ainsi que, dans ce chef-d'œuvre, tout satisfait l'esprit et la raison.

Un an après *Britannicus*, Henriette d'Angleterre, belle-sœur de Louis XIV, voulut que Racine et Corneille fissent chacun, à l'insu l'un de l'autre, une tragédie des adieux de Titus et de Bérénice.

En engageant les deux plus grands poètes du temps à traiter la victoire de la raison sur l'amour le plus vrai et le plus tendre, Madame avait en vue la rupture récente du roi avec la connétable Colonne, et aussi, comme l'a dit l'auteur du *Siècle de Louis XIV*, le frein qu'elle-même avait mis à son propre penchant, de peur qu'il ne devînt dangereux [1].

Toute la pièce est fondée sur les trois mots célèbres de Suétone : *Invitus invitam dimisit.* Mais l'histoire est fort embellie : Titus n'était pas si parfait, quoiqu'il ait été appelé l'amour et les délices du genre humain, titre qu'aurait plutôt mérité ou Trajan, ou Antonin, ou Marc-Aurèle. Avant d'arriver à l'empire, il passait généralement pour vicieux, cruel, avide, et, dans son court règne, on trouve plus de belles paroles que d'actions vraiment généreuses, de mesures vraiment utiles, de lois bienfaisantes. Et tout le monde sait sous quelles couleurs Juvénal a peint Bérénice, l'incestueuse sœur d'Agrippa.

Comme on l'a souvent dit, *Bérénice* est tout ce qu'on voudra : une comédie héroïque, une idylle, une églogue entre des princes, un dialogue, une élégie charmante ; ce n'est pas une tragédie. Racine l'a bien senti, et il se justifie de la sorte dans sa préface :

« Ce n'est point une nécessité qu'il y ait du sang et des morts dans une tragédie ; il suffit que l'action en soit grande, que les acteurs en soient héroïques, que les passions y soient excitées, et que tout s'y ressente de cette tristesse majestueuse qui fait tout le plaisir de la tragédie. »

Bérénice est un véritable tour de force. En effet, ne fallait-il pas un art prodigieux pour féconder par l'intérêt et l'émotion cinq actes sans liaison et sans intrigue et conduire avec chaleur du premier au dernier acte un sujet qui semble expirer à chaque moment faute de matière? Tous ceux qui savent juger des œuvres si délicates s'étonnent que le poète ait pu tirer des choses charmantes d'une situation qui ne change pas et trouver encore de quoi attendrir quand il paraissait avoir tout dit; ils restent ravis d'admiration devant un si habile et si magnifique développement des plus secrets ressorts de l'âme.

Les critiques qui furent faites lors de la représentation portèrent principalement sur les expressions familières dont cette pièce abonde, mais que le sujet semblait permettre, sur quelques naïvetés, sur quel-

[1] La duchesse d'Orléans avait cessé de vivre quand furent représentées les deux pièces qui avaient été l'occasion d'une rivalité directe entre Racine et Corneille.

ques petites négligences dont la mauvaise foi s'autorisa pour dire que Racine ne savait pas faire des vers tragiques.

On aurait pu lui reprocher avec plus de justice la longueur de certains monologues, et le rôle maussade d'Antiochus, placé en tiers entre Titus et Bérénice et confident de leurs amours : amant discret et patient, dont les malheurs et les lamentations inspirent, comme l'a dit un critique [1], une pitié qui n'est pas tout à fait tragique.

Mais que ces faiblesses sont magnifiquement rachetées ! Que de richesses de sentiment, d'imagination et d'exquise poésie ! Que de ravissants détails ! Quel éclat de style et quelle peinture vraie de la passion !

« De cette nuit, Phénice, as-tu vu la splendeur ?
Tes yeux ne sont-ils pas tout pleins de sa grandeur ?
Ces flambeaux, ce bûcher, cette nuit enflammée,
Ces aigles, ces faisceaux, ce peuple, cette armée,
Cette foule de rois, ces consuls, ce sénat,
Qui tous de mon amant empruntaient leur éclat ;
Cette pourpre, cet or que rehaussait sa gloire,
Et ces lauriers encor témoins de sa victoire ;
Tous ces yeux qu'on voyait venir de toutes parts
Confondre sur lui seul leurs avides regards ;
Ce port majestueux, cette douce présence...
Ciel ! avec quel respect et quelle complaisance
Tous les cœurs en secret l'assuraient de leur foi !
Parle : peut-on le voir sans penser, comme moi,
Qu'en quelque obscurité que le sort l'eût fait naître,
Le monde en le voyant eût reconnu son maître ? »

Et quelle beauté, quelle grandeur dans tout le cinquième acte !

Bérénice se soutint pendant tout le dix-septième siècle avec d'autant plus de faveur que l'intérêt était doublé par les allusions délicates qu'elle contenait et que les courtisans saisissaient parfaitement.

Après avoir traité dans ses cinq premières pièces des sujets anciens, grecs ou romains, Racine entreprit, en 1672, d'aborder un sujet moderne. Il fit *Bajazet*, et substitua le prestige de l'éloignement du lieu à celui du temps. La donnée peut se résumer en peu de mots. Le sultan Amurat, vainqueur de Babylone, vient d'envoyer à Constantinople l'ordre de faire mourir son frère Bajazet dont les grandes qualités lui inspirent de l'ombrage. La sultane Roxane, qui l'aime, veut le sauver en le couronnant elle-même et en montant à ce rang d'impératrice que Roxelane, femme de Soliman, avait seule obtenu jusque-là. Mais son amour pour Atalide l'empêche de répondre à celui de Roxane.

L'exposition de *Bajazet* est parfaite, et le premier acte est conduit avec un art achevé. Tous les caractères y sont annoncés avec la plus grande netteté ; tout y est développé avec la plus heureuse facilité ; et

[1] M. F. Deltour, dans son très sérieux travail sur les *Ennemis de Racine*.

cet acte excellent dans toutes ses parties est un modèle de la manière dont il faut expliquer un sujet, faire connaître les personnages et fonder l'intérêt. Malheureusement le plan est des plus vicieux, et le nœud de l'intrigue d'une faiblesse étonnante. L'amour de Bajazet pour Atalide et ses feintes à l'égard de Roxane n'ont rien de tragique. Rien de plus intolérable que la raison qu'il donne à Roxane pour ne pas l'épouser, à savoir, que ce n'est pas l'usage des princes ottomans de prendre une épouse. Mais Roxane lui montre fort bien, par l'exemple de Soliman, que les sultans peuvent, quand ils le veulent, se mettre au-dessus de cet usage qui n'est point une loi dans les mœurs turques. Il pourrait du moins, comme le lui conseille le vizir Acomat, sauver d'abord ses jours, en flattant la reine d'espoir, et aviser ensuite à ce qu'il aurait à faire de sa promesse. Mais tromper serait indigne de lui, et cependant il trompe déjà Roxane en lui laissant croire qu'il l'aime, et il trompe bien plus gravement Acomat, en donnant son amour à cette même Atalide promise au vizir en récompense de ses services.

Roxane est une femme ambitieuse, faisant l'amour le poignard à la main, mais elle est surtout une femme passionnée, qui, comme la Dolorida d'Alfred de Vigny, met en action cette devise espagnole : *Yo amo mas a tu amor que a tu vida!* « J'aime mieux ton amour que ta vie. » Toutes les faiblesses et toutes les illusions, toutes les énergies et tous les désespoirs sont en elle dépeints et gradués avec un art infini. La scène de la lettre est admirable de vérité et palpitante d'émotion. Et le dernier mot de Roxane à Bajazet : « Sortez, » ce simple mot d'une portée si terrible, fait également frémir de crainte et de pitié, et pour celle qui ordonne la mort et pour celui qui va la subir.

Bajazet est le type de l'amour dans toute sa confiance naïve, dans ses illusions juvéniles et dans sa franche et loyale générosité. Malheureusement ce rôle est au-dessous du sujet. Cet homme choisi par Roxane n'est, dans toute la pièce, qu'un amoureux d'idylle ou de roman et quelquefois de comédie.

Comme contraste à ce caractère, Racine oppose Acomat, ce sévère vizir vieilli dans les affaires et endurci dans les sanglantes révolutions d'une cour barbare. Voltaire, dans la préface de *Zulime*, — cette faible imitation de *Bajazet*, — appelait le rôle d'Acomat l'effort de l'esprit humain. Il ne voyait rien dans l'antiquité ni chez les modernes qui fût dans ce caractère, tant toutes les convenances y étaient parfaitement observées. Quoi de plus conforme, en effet, à la vraisemblance historique, que ce vizir conspirant pour se prémunir contre les dangers que lui fait sa gloire ; politique habile et sans scrupule, peu soucieux de la foi jurée dont les sultans lui ont appris à ne pas être esclave ; hardi, résolu, flegmatique, habile à mettre en jeu les passions qui l'entourent et qu'il méprise, et trouvant jusqu'au bout des ressources dans son énergie [1] ?

[1] Deltour, *les Ennemis de Racine*, p. 281.

Le dialogue de *Bajazet* présente en plusieurs endroits des défauts graves, en particulier dans le troisième acte, où Atalide croit, sur le rapport d'Acomat, que Bajazet va épouser Roxane, qu'il a été même jusqu'à l'assurer de son amour. On ne comprend pas que Bajazet tarde tant à répondre et à désabuser son amante.

Une cinquantaine de vers, qui se trouvent surtout dans le rôle d'Acomat, sont négligés et quelques-uns même incorrects:

« Mais le sultan, surpris d'une trop longue absence,
En *cherchera* bientôt *la cause et la vengeance*[1]. »

L'emploi de *chercher* est incorrect, car ce mot est pris dans deux sens très différents, devant *cause*, dans le sens de rechercher, et devant *vengeance*, dans le sens de poursuivre. Cependant il serait injuste d'appliquer à la pièce entière, comme l'ont fait Boileau et Voltaire, le reproche de négligence.

Racine s'est emparé de quelques vers de Corneille. Le vieil Horace dit, après le fameux *qu'il mourût:*

« Ou qu'un beau désespoir alors le secourût. »

Racine fait dire à Bajazet:

« Peut-être je saurai, dans ce désordre extrême,
Par un beau désespoir me secourir moi-même. »

Les autres emprunts sont de même nature, manifestes et ne cherchant nullement à se cacher.

Bajazet obtint le succès le plus éclatant. Toute la cour et, selon l'expression de Mme de Sévigné, « tout le bel air » se pressèrent longtemps pour le voir au théâtre de l'hôtel de Bourgogne. Il f [illegible] rieur même aux plus admirables pièces de Corneille. Cependant, comme nous l'avons vu, le plan est si défectueux, la diction est si souvent négligée, et le cinquième acte offre une complication de meurtres si peu intéressants, que *Bajazet* ne peut être placé qu'au second rang des chefs-d'œuvre de Racine.

Pour essayer de contre-balancer l'avantage que Corneille avait pris en traitant avec tant d'éclat et de succès les sujets romains, Racine voulut, en 1673, mettre au théâtre

« ... un roi qui, durant quarante ans,
Lassa tout ce que Rome eut de chefs importants ;
Et qui, dans l'Orient balançant la fortune,
Vengeoit de tous les rois la querelle commune. »

Ce sujet avait déjà été traité par la Calprenède et Scudéri, mais d'une manière faible et romanesque. Racine, sans s'astreindre

[1] Acte I, scène 1.

rigoureusement pour tous les faits à l'ordre de l'histoire, représenta le roi de Pont avec tous les traits dont les historiens ont marqué son caractère. Son infatigable haine pour les Romains, l'audace et les ressources de son génie, sa fermeté dans le malheur, sa dissimulation artificieuse et cruelle, ses soupçons, ses jalousies, ses défiances, qui l'armèrent souvent contre ses proches, ses enfants, ses maîtresses, tout est fidèlement retracé dans ce rôle, et les couleurs ont autant d'éclat que de force.

Cette grande tragédie historique, *Mithridate*, où Racine a lutté avec le plus d'avantage contre Corneille, où il s'est le plus souvent élevé au ton mâle et sublime de l'auteur de *Cinna* et d'*Horace*, où il a peint le caractère d'un grand homme avec le plus de force et de fierté, était digne d'être admirée par des héros, et elle le fut. Louis XIV la préférait à toutes les autres, avant *Esther* ; c'était aussi la pièce de prédilection de Charles XII, qui, dans son séjour forcé en Turquie, trouvait à la lire un plaisir tout particulier. Quel héros plus fait pour plaire au public français que ce roi fugitif, occupé de vengeance et de haine, qui va, malgré lui, demander des consolations à l'amour, et trouve dans l'amour le comble de tous ses maux ? Monime ne se prépare qu'avec une triste résignation à le suivre à l'autel. Il s'en aperçoit. Indigné de cette apparence de mépris, il s'écrie :

« Ainsi, prête à subir un joug qui vous opprime,
Vous n'allez à l'autel que comme une victime ;
Et moi, tyran d'un cœur qui se refuse au mien,
Même en vous possédant, je ne vous devrai rien.
Ah ! madame, est-ce là de quoi me satisfaire ?
Faut-il que désormais, renonçant à vous plaire,
Je ne prétende plus qu'à vous tyranniser ?
Mes malheurs, en un mot, me font-ils mépriser ?
Ah ! pour tenter encor de nouvelles conquêtes,
Quand je ne verrois pas des routes toutes prêtes,
Quand le sort ennemi m'auroit jeté plus bas,
Vaincu, persécuté, sans secours, sans États,
Errant de mers en mers, et moins roi que pirate,
Conservant pour tout bien le nom de Mithridate,
Apprenez que, suivi d'un nom si glorieux,
Partout de l'univers j'attacherois les yeux ;
Et qu'il n'est point de rois, s'ils sont dignes de l'être,
Qui, sur le trône assis, n'enviassent peut-être
Au-dessus de leur gloire un naufrage élevé,
Que Rome et quarante ans ont à peine achevé. »

L'amour de Mithridate pour Monime est historique, il est traité avec toute l'habileté et tout l'intérêt possibles par le poète, et cependant il dégrade le héros. Lui vaincu, chassé de ses États et réfugié dans un coin du Bosphore, d'où il menace encore les Romains d'une invasion dans l'Italie,

« Le cœur nourri de sang et de guerre affamé, »

s'occuper, dans une telle situation, à disputer à ses fils le cœur d'une jeune princesse qui aime l'un d'eux et est aimée de tous les deux, et employer des stratagèmes de comédie pour s'assurer s'il est trompé ! Une pareille folie indigne et révolte : qu'il a fallu de talent au poète pour la rendre supportable sur le théâtre !

Mais Monime, combien elle intéresse ! Destinée à Mithridate par ses parents et s'immolant à son devoir, depuis longtemps elle est la victime d'un penchant secret pour Xipharès, mais elle ne le lui découvre qu'au moment où l'on croit Mithridate mort, et quand les prétentions de Pharnace lui rendent nécessaire l'appui de Xipharès. Est-elle assurée que le roi vit, aussitôt elle impose à son amant, elle s'impose à elle-même la loi d'une séparation éternelle :

« ... Quel que soit vers vous le penchant qui m'attire,
Je vous le dis, seigneur, pour ne plus vous le dire,
Ma gloire me rappelle et m'entraîne à l'autel,
Où je vais vous jurer un silence éternel. »

Cet héroïsme simple et sans faste est de la plus grande beauté. On n'admire pas moins la fameuse scène politique dans laquelle Mithridate consulte ses fils sur l'audacieux projet de porter la guerre en Italie. Assurément Corneille n'eût pas eu d'inspiration plus vigoureuse, et Racine ne pouvait soutenir plus honorablement la lutte qu'il avait entreprise contre son glorieux rival.

Dans la tragédie qui suivit *Mithridate*, Racine revient au genre le plus conforme à son talent. Il donna, en 1674, *Iphigénie en Aulide*, cette fable touchante qui fut le sujet de tant de tragédies, et inspira à Euripide son chef-d'œuvre, objet de l'enthousiaste admiration d'Alexandre, et sur lequel Aristophane même, si acharné contre Euripide, ne put trouver à mordre.

« Le sacrifice d'Iphigénie, dit Louis Racine, est un des plus heureux sujets que les poètes tragiques aient pu mettre sur le théâtre. Un roi qui, par amour pour son peuple et par obéissance aux dieux, se dépouille des sentiments les plus tendres de la nature ; une princesse qui, à la fleur de son âge, lorsque la naissance, la jeunesse et la beauté lui promettent une destinée glorieuse, se voit conduite à la mort par l'ordre de son père. Quels objets sont plus capables d'exciter la compassion et de faire verser aux spectateurs ces larmes qui font leurs délices et la gloire du poète [1]. »

Dans cette tragédie il a fait de nombreux emprunts à la pièce grecque. Il avoue lui-même qu'il lui doit les endroits les plus approuvés dans la sienne, surtout pour ce qui a trait aux passions ; mais en beaucoup de choses aussi il s'est éloigné de l'économie de la fable d'Euripide, surtout pour l'action et pour les peintures. Racine

[1] *Comparaison de l'*Iphigénie *d'Euripide avec l'*Iphigénie *de Racine.*

doit à Euripide l'admirable caractère d'Iphigénie, mais avec cette différence qu'il sait le soutenir depuis le commencement jusqu'à la fin, et qu'Euripide ne le donne à cette princesse qu'aux approches du sacrifice et quand elle n'a plus, pour ainsi dire, d'autre parti à prendre que de mourir glorieusement.

Les plus belles scènes d'Euripide n'approchent pas de celles de Racine, mais le poète grec a quelques détails simples et naturels qu'on regrette de ne pas retrouver dans la tragédie française, en particulier à l'ouverture même de la pièce. Racine prête au subalterne Arcas ce vers pompeux qui convient peu à sa position :

> « Mais tout dort, et l'armée, et les vents, et Neptune. »

Dans Euripide, le vieillard qui tient la place d'Arcas dit avec simplicité :

> « Pourquoi donc sortir de votre tente, ô roi Agamemnon, lorsque autour de nous tout est assoupi dans un calme profond, lorsqu'on n'a point encore relevé la sentinelle qui veille sur les retranchements ? »

Et c'est Agamemnon qui dit :

> « Hélas ! on n'entend ni le chant des oiseaux, ni le bruit de la mer ; le silence règne sur l'Euripe. »

En accommodant à la scène française les beautés du drame antique, Racine a quelquefois éloigné ses héros du naturel et de la vérité.

Le poète grec a encore sur le poète français l'avantage de nous faire pénétrer dans la tente du roi des rois, de nous le montrer dans tout le désordre d'une nuit de douleur, de nous le faire voir allumant un flambeau, écrivant une lettre et l'effaçant, y imprimant le cachet, jetant à terre ses tablettes et versant un torrent de larmes. Chez Racine, tout est noble et d'une simplicité attendrissante, mais la dignité gêne parfois la nature.

La représentation d'*Iphigénie* eut lieu en 1674 parmi les fêtes brillantes que donna Louis XIV pour célébrer la conquête définitive de la Franche-Comté. D'unanimes applaudissements l'accueillirent. Boileau, se faisant l'interprète de l'admiration générale, disait, dans son épître à Racine :

> « Jamais Iphigénie, en Aulide immolée,
> N'a coûté tant de pleurs à la Grèce assemblée,
> Que, dans l'heureux spectacle à nos yeux étalé,
> En a fait sous son nom verser la Champmêlé. »

Voltaire a parfaitement montré combien ce succès était mérité, en faisant ressortir toutes les qualités de cette pièce, qu'il appelait le chef-d'œuvre de la scène et mettait sur le même rang qu'*Athalie*.

« Veut-on de la grandeur, dit-il, on la trouve dans Achille; mais telle qu'il la faut au théâtre, nécessaire, passionnée, sans enflure, sans déclamation. Veut-on de la vraie politique, tout le rôle d'Ulysse en est plein; et c'est une politique parfaite, uniquement fondée sur l'amour du bien public; elle est adroite, elle est noble, elle ne disserte point; elle augmente la terreur. Clytemnestre est le modèle du grand pathétique; Iphigénie, celui de la simplicité noble et intéressante; Agamemnon est tel qu'il doit être. Et quel style! c'est là le vrai sublime [1]! »

Euripide n'est pas le seul ancien chez qui Racine ait puisé pour embellir son *Iphigénie*. Plusieurs des détails les plus poétiques ont été pris à divers auteurs. Par exemple, on connaît ce morceau de l'*Iliade*, où Achille repousse éloquemment les recommandations de ceux qui voulaient l'empêcher de courir au-devant de la mort dont il est menacé par les destins :

« Non, non, tous ces détours sont trop ingénieux :
Vous lisez de trop loin dans le secret des dieux.
Moi, je m'arrêterais à de vaines menaces?
Et je fuirois l'honneur qui m'attend sur vos traces?
Les Parques à ma mère, il est vrai, l'ont prédit, » etc.

Ici Racine n'a pris dans Homère que l'idée de la prédiction des Parques et du choix qu'Achille peut faire d'une grande gloire ou d'une longue vie. L'héroïsme des sentiments que cette tirade respire, il le doit à Quinte-Curce, dans le discours fameux d'Alexandre :

« Ego me metior, non ætatis spatio, sed gloriæ. Licuit paternis opibus contento intra Macedoniæ terminos per otium corporis expectare obscuram et ignobilem senectutem [2]. »

« Que m'importe la longueur de ma vie? C'est par la gloire que j'en mesure l'étendue. J'ai pu, satisfait du royaume de mes pères, languir au sein de la Macédoine et attendre dans le repos une vieillesse honteuse et obscure, » etc., etc.

De chef-d'œuvre en chef-d'œuvre, Racine parvient enfin au comble de l'art: il donne *Phèdre* en 1677. Il emprunte son sujet à Euripide; mais la tragédie d'Euripide, comme celle de Sénèque, a pour titre *Hippolyte*. L'auteur grec et l'auteur latin ont voulu porter le principal intérêt sur la mort de l'innocent Hippolyte plutôt que sur la malheureuse passion de Phèdre. Chez Euripide surtout c'est le fils de Thésée qui joue le rôle essentiel. Vénus, la déesse de la fécondité, veut tirer une vengeance éclatante de la fierté sauvage de ce fanatique suivant de Diane, de cet ennemi des femmes et de l'Amour, à

[1] *Comm. sur Corneille*, Remarq. sur *Suréna*, préf. du commentateur.

Voltaire, qui professait une si vive admiration pour la tragédie d'*Iphigénie* et la relisait jusqu'à cent fois avec la même admiration, en a fait une analyse animée et détaillée dans le *Dictionnaire philosophique*, article ART DRAMATIQUE.

[2] *Quint. Curt.*, IV, 6.

qui le mariage est odieux, qui montre tant d'horreur pour l'union des deux sexes, et qui inspire à tous ceux qui l'approchent ces sentiments destructeurs de la race humaine. C'est pour amener sa mort qu'elle allume dans le sein de Phèdre un amour incestueux. Cette reine ne paraît que comme l'instrument de la vengeance de Vénus; elle se montre peu; elle est mourante; elle ne parle que d'ensevelir dans le tombeau des sentiments dont elle rougit, elle se fait horreur à elle-même, et meurt quand elle voit son amour méprisé par Hippolyte.

Ni Euripide ni Sénèque n'ont songé à rendre excusable et digne de compassion la conduite de Phèdre. Racine ne doit qu'à lui-même l'idée si dramatique de faire naître un grand intérêt d'une passion coupable. Ce n'est que chez lui qu'on s'apitoie sur

« . . . . La douleur vertueuse
De Phèdre, malgré soi, perfide, incestueuse[1], »

engagée par sa destinée et par la colère des dieux dans une passion illégitime dont, toute la première, elle a horreur.

Par un merveilleux artifice du poète français, chaque crime qu'elle rappelle diminue l'horreur du sien, et amène ce terrible aveu que les lois de la décence ne semblaient pas devoir permettre; elle connaît, elle avoue tous ses forfaits; elle dit à Œnone, dans une de ces trois scènes qui rendent si attendrissant le rôle de Phèdre :

« .... Je sais mes perfidies,
Œnone, et ne suis point de ces femmes hardies,
Qui, goûtant dans le crime une tranquille paix,
Ont su se faire un front qui ne rougit jamais.
Je connois mes fureurs, je les rappelle toutes :
Il me semble déjà que ces murs, que ces voûtes
Vont prendre la parole, et, prêts à m'accuser,
Attendent mon époux pour le désabuser. »

Le silence même qu'elle a gardé sur l'innocence d'Hippolyte est rendu naturel et supportable par l'égarement et le désespoir furieux où la jette la comparaison qu'elle fait du bonheur d'Hippolyte et de son amante avec les maux qu'elle-même a soufferts :

« Ils suivoient sans remords leur penchant amoureux;
Tous les jours se levoient clairs et sereins pour eux!
Et moi, triste rebut de la nature entière,
Je me cachois au jour, je fuyois la lumière;
La mort est le seul dieu que j'osois implorer. »

Il y a dans ces ardents mais vains regrets d'un cœur païen toute la profondeur et toute l'efficacité du repentir chrétien. La coupable n'attire sur elle ni colère ni indignation. Le pardon et la pitié sont les seuls sentiments qu'inspire sa situation fatale. Aussi est-ce avec raison

[1] Boileau, *Épîtres*, VII, à M. Racine.

que Racine a pu dire qu'il n'avait point fait de pièce où la vertu fût plus mise à jour que dans *Phèdre*. Et, en effet, comme il le dit dans sa préface, les moindres fautes y sont sévèrement punies ; la seule pensée du crime y est regardée avec autant d'horreur que le crime même ; les faiblesses de l'amour y passent pour de vraies faiblesses ; les passions n'y sont présentées aux yeux que pour montrer tout le désordre dont elles sont cause ; le vice y est peint partout avec des couleurs qui en font connaître et haïr la difformité. Ce caractère de Phèdre suffirait pour couvrir tous les défauts de plan et de conduite qu'il serait facile de signaler dans cette tragédie.

Bien que Racine ait totalement bouleversé l'ouvrage d'Euripide, il a tenté néanmoins d'enrichir sa pièce de tout ce que celle de son devancier offrait de plus éclatant. Cependant il ne lui a pas pris tout son or, il lui a laissé tels détails de couleur qui eussent été aussi de véritables traits de passion :

> « Dieux ! que ne suis-je assise à l'ombre des forêts !
> Quand pourrai-je, au travers d'une noble poussière,
> Suivre de loin un char fuyant dans la carrière ? »

dit la Phèdre de Racine. Dans Euripide ce mouvement est beaucoup plus prolongé. Phèdre voudrait d'abord se désaltérer à l'eau pure des fontaines et s'étendre à l'ombre des peupliers ; puis elle s'écrie qu'on la conduise sur la montagne, dans les forêts de pins, où les chiens chassent le cerf, et qu'elle veut lancer le dard thessalien ; enfin, elle désire l'arène sacrée de Limna où s'exercent les coursiers rapides ; et la nourrice qui, à chaque souhait, l'a interrompue, lui dit enfin : « Quelle est donc cette nouvelle fantaisie? Vous étiez tout à l'heure sur la montagne, à la poursuite des cerfs, et maintenant vous voilà éprise du gymnase et des exercices des chevaux ! Il faut envoyer consulter l'oracle [1]. »

Racine ne pouvait pas, comme Euripide, présenter aux spectateurs Hippolyte déchiré, couvert de sang, brisé par sa chute, et dans les convulsions de la douleur et de l'agonie : il a fait raconter sa mort.

La plupart des critiques, depuis Fénelon, ont trouvé que, dans ce magnifique récit, l'auteur avait blessé la vraisemblance et la nature par une profusion de détails poétiques sur lesquels un ami ne peut s'étendre et qu'un père ne peut écouter. Mais peut-être, à y bien regarder, trouverait-on que le gouverneur d'Hippolyte dit à peine sept ou huit vers inutiles. Le poète, avant son récit, a donné tout ce qu'il fallait aux premiers mouvements de la nature. Or, n'est-il pas naturel que Thésée, accablé d'abord par la terrible nouvelle de la mort de son fils, veuille ensuite en apprendre les circonstances prodigieuses, effets de la colère des dieux qu'il a provoquée par ses im-

[1] Sainte-Beuve, *Critiq. litt.*, t. I, p. 141, Racine.

précations ? Ne l'est-il pas aussi que Théramène, revenu de son épouvante, après avoir dit : *Hippolyte n'est plus,*

« . . . J'ai vu des mortels périr le plus aimable, »

et après avoir ajouté ce vers si désespérant pour Thésée :

« Et j'ose dire encor, seigneur, le moins coupable, »

raconte toutes ces circonstances avec la vivacité d'une imagination encore frappée des objets comme s'ils étaient présents?

Ajoutons avec Louis Racine que Thésée peut d'autant mieux écouter ce récit qu'il n'est pas certain de l'innocence d'Hippolyte, et que, dans l'état d'incertitude où il se trouve, agité de la crainte de s'être trompé, il est naturel qu'il écoute le détail d'une mort que son horreur même doit lui faire davantage regarder comme l'effet d'une juste punition du ciel ; il est également naturel que le vieux gouverneur tâche d'attendrir par un récit touchant ce père qu'il croit encore irrité et plongé dans l'erreur. Quant à l'éclat du style, il est aussi très justifiable. C'est l'effroi même dont Théramène est pénétré qui lui fait employer les images les plus vives. Et d'ailleurs, suivant la remarque de Boileau, Racine pouvait-il employer la hardiesse de ses métaphores dans une circonstance plus considérable et plus sublime que l'arrivée du monstre, ni au milieu d'une passion plus vive que celle qu'il donne à cet infortuné gouverneur d'Hippolyte ?

Pradon fit jouer sa *Phèdre* précisément dans le temps qu'on représentait celle de Racine. Dans sa préface il osa dire : « Ce n'a point été un effet du hasard qui m'a fait rencontrer avec M. Racine, mais un pur effet de mon choix. » Aux cinq ou six premières représentations simultanées, Pradon triompha. La pièce de Racine fut sur le point de tomber à Paris et à la cour. C'était l'effet d'une cabale composée de plusieurs autres, dans lesquelles, a dit Du Bos, entraient divers personnages également considérables par leur esprit et par le rang qu'ils tenaient dans le monde. Le duc de Nevers et la duchesse de Bouillon, neveu et nièce du cardinal Mazarin, ennemis de Racine, on ne sait pourquoi, étaient à la tête de ces meneurs, et ils furent secondés par madame Deshoulières, dont le triste sonnet sur la *Phèdre* de Racine n'est que trop connu. Enfin les manœuvres furent poussées si loin que le public fut trompé et l'échec de Racine complet.

Phèdre fut reprise au bout d'un an et remise à sa place. Mais par son caractère ardent et facile à se blesser, par cette sensibilité d'âme qui lui rendait la critique insupportable, par cette verve railleuse qui lui fit décocher tant d'épigrammes, par cette humeur satirique qui lui fait prendre, dans d'amères préfaces, un ton arrogant et présomptueux même avec l'auteur du *Cid*, Racine s'était fait de nombreux et implacables ennemis, non seulement parmi les partisans de Cor-

neille, mais parmi les partisans des Chapelain, des Benserade, des Cotin, des Boyer, des Scudéry, de toute cette vieille école qu'avait ridiculisée l'ami de Racine. Ils voulaient à tout prix se venger. Aussi ne laissèrent-ils pas leur adversaire jouir tranquillement de la réparation tardive que son chef-d'œuvre avait obtenue. Ils en publièrent une édition où des vers ridicules et plats furent substitués aux plus beaux vers de Racine.

Le poète, découragé, et aussi atteint depuis quelque temps déjà de scrupules religieux, abandonna le théâtre. Il n'avait que trente-huit ans. Sa retraite laissa Pradon maître du champ de bataille, ce qui fit dire à Boileau :

« Et la scène françoise est en proie à Pradon [1]. »

Cependant, dit son fils, après *Phèdre*, il avait encore formé quelques projets de tragédies, dont il n'est resté dans ses papiers aucun vestige, si ce n'est le plan du premier acte d'une *Iphigénie en Tauride.*

Antérieurement, il avait beaucoup travaillé à une autre tragédie qu'il sacrifia également, *Alceste.* De tous les sujets de l'antiquité il n'y en avait point qui lui parût plus touchant que celui-là, et il n'avait point mis de pièce au théâtre depuis *Andromaque* qu'il ne se proposât de la faire suivre par celle d'*Alceste.* La préface d'*Iphigénie* suffirait à faire voir combien il était rempli de ce sujet. La Grange-Chancel, auteur d'une *Alceste*, a connu des amis particuliers de Racine qui l'ont assuré qu'il avait exécuté son dessein, et qu'il leur en avait souvent récité des morceaux admirables, mais que peu de temps avant sa mort il avait fait jeter au feu cet ouvrage qu'il regardait certainement comme trop profane et comme dangereux. Longepierre avait aussi assuré à Louis Racine en avoir entendu quelques passages de la bouche de l'auteur.

Dans toute la force et la maturité de son génie, Racine avait donc, par dégoût, renoncé au théâtre. Ce fut seulement douze ans plus tard qu'à la prière de madame de Maintenon, et après quelques hésitations, il composa *Esther* (1689), non pour la scène française, mais pour le petit théâtre des pensionnaires de Saint-Cyr, le cadre le plus favorable qu'il pût choisir pour une telle pièce.

Grande fut la joie de ces demoiselles; car ayant joué *Andromaque* de manière à ce qu'on ne leur permît plus de se montrer si bonnes actrices, elles avaient fort à craindre de se voir enlever l'amusement de la scène, qui leur était à la fois une école de grâce, de prononciation, et une véritable gymnastique de la mémoire et de la parole. Le succès d'*Esther*, dans ce cercle restreint mais brillant, fut prodigieux, et les charmantes actrices en habit à la persane, avec des perles et des dia-

[1] *Réflexions sur Longin*, XI.

mants que Louis XIV avait donnés, jouèrent à ravir. « Le roi, dit madame de Lafayette, n'y avait mené, pour la première fois, que les principaux officiers qui le suivaient à la chasse. La seconde représentation fut consacrée aux personnes pieuses, tels que le père Lachaise et douze ou quinze jésuites. Elle se répandit ensuite aux courtisans, et l'honneur d'y assister devint l'ambition de tous. »

Parmi les convives de distinction qui vinrent tour à tour assister aux représentations d'*Esther,* brilla madame de Sévigné, plus sensible à l'invitation du roi qu'aux beautés de l'ouvrage qui allaient peu à la tournure d'esprit de cette femme toute charmante. Elle ne put cependant se défendre d'admirer, avec tous les spectateurs d'élite, « un rapport si complet et si parfait de la musique, des vers et des chants [1], » et de reconnaître, non seulement que la Sainte Écriture y était suivie exactement, mais que tout en était beau, que tout en était grand et traité avec dignité [2].

Esther eut aussi l'honneur d'être représentée devant d'augustes personnages à qui le malheur faisait de la France un lieu d'exil, et il se trouva dans la pièce des situations pleines d'analogies touchantes. Les filles de Saint-Cyr chantèrent devant Charles Stuart et ses lords les plaintes de l'exil et le chant du retour:

« Troupe fugitive,
Repassez les monts et les mers!... »

Mais quand elles en vinrent à ces vers émouvants :

« Je reverrai ces campagnes si chères!
J'irai pleurer au tombeau de mes pères, »

devant les deux rois mêmes, on ne put se tenir qu'on ne mouillât ses yeux de larmes [3].

Le mérite de la convenance d'*Esther* était encore relevé par celui des à-propos, par le piquant de quantité d'allusions rapides, passagères, et cependant évidentes ou paraissant l'être. Les courtisans reconnaissaient madame de Maintenon dans Esther, madame de Montespan dans Vasthi, Louvois dans Aman. Ils prêtaient au poète d'autres intentions hardies qui certainement avaient été loin de sa pensée. Et cet intérêt factice suppléait pour eux à l'intérêt dont la pièce était dépourvue.

En effet, le drame d'*Esther* n'a rien de théâtral, et il pèche surtout par le manque absolu d'intérêt. Malgré la proscription des Juifs, Esther et Mardochée ne courent aucun danger réel; or le danger du peuple juif ne pouvait émouvoir que s'il était lié au sort des personnages principaux de la pièce. Le personnage de Zarès est inutile;

[1] Lettre de Mme de Sévigné à Mme de Grignan, 21 février 1689.
[2] Lettre du 7 février 1689.
[3] Michelet, *Histoire de France au XVIIe siècle,* liv. XIV, chap. XXVIII.

Aman a une bassesse de caractère révoltante ; Assuérus personnifie la faiblesse cruelle, et Mardochée, par l'insignifiance de son rôle, est un véritable hors-d'œuvre.

Voilà ce que révélèrent les représentations publiques de 1721.

Racine a appelé lui-même *Esther* un « *amusement d'enfants* » ; mais jamais sa poésie n'eut plus d'émotion, de charme et de suavité que dans cet amusement. Malgré ses défauts dramatiques, et en dépit de toutes les attaques des censeurs, en dépit des critiques sévères, minutieuses et un peu chicanières que l'Académie faisait encore en 1730, la « ravissante élégie d'*Esther*[1] » restera l'un des plus attrayants monuments de la poésie française.

« Malgré les applaudissements qu'*Esther* avait reçus dans les représentations faites à Saint-Cyr, dit Louis Racine, l'auteur, certain d'avoir contenté la cour, était mécontent de lui-même, parce qu'il n'avait pas donné à ce sujet toute la perfection que doit avoir la tragédie. Il voulut essayer de donner cette perfection à un autre sujet également tiré de l'Écriture sainte, et de le traiter dans la forme et suivant les règles prescrites par les anciens : c'est ce qui lui fit entreprendre *Athalie*[2]. » Il se surpassa, et eut la joie de voir Louis XIV, qui avait pris goût à ce genre de tragédie, assister deux fois de suite à la représentation de la nouvelle pièce et lui en exprimer vivement sa satisfaction, et même avant les représentations, de voir les auditeurs d'élite auxquels il en avait donné lecture, déclarer avec enthousiasme que rien n'était plus grand ni plus parfait. Le fin et délicat Duguet disait, au sortir d'une lecture chez le marquis de Chandenier : « Des personnes de bon goût m'avaient fort vanté *Athalie*; mais on ne peut mettre de la proportion entre le mérite de cette pièce et les louanges. L'Écriture y brille partout, et d'une manière à se faire respecter par ceux qui ne respectent rien. C'est partout la vérité qui touche et qui plaît ; c'est elle qui attendrit et qui arrache les larmes de ceux mêmes qui s'appliquent à les retenir. On est encore plus instruit que remué ; mais on est remué jusqu'à ne pouvoir dissimuler les mouvements de son cœur. » C'est ainsi que ce poète, le premier qui ait traité supérieurement l'amour dans ses pièces, a été en même temps le premier qui ait su s'en passer sans que l'intérêt dramatique y perdît rien.

Cependant *Athalie* imprimée (1691) ne trouva point de lecteurs. Le petit nombre de gens du monde qui se hasardaient à la lire n'y voyaient qu'une pièce tout au plus bonne pour les couvents ou un sujet de dévotion propre à amuser les enfants. Quand Racine la récitait devant ses amis, il les charmait par le grand talent de déclamation qu'il y savait mettre, mais ils n'en restaient pas moins prévenus contre la pièce qui ne se vendit pas. Les malins et les plaisants la criblèrent de traits satiriques ; il se répandit une misérable chanson où *Athalie* était

[1] V. Hugo, préface de *Cromwell*.

[2] *Remarq. sur les trag. de Jean Racine*, Athalie.

appelée *un ouvrage pire qu'Esther*. Dans quelques sociétés de soi-disant beaux esprits, on en prescrivait la lecture *pour pénitence*.

En vain Arnauld, du fond de son exil, soutenait par son suffrage son ancien élève découragé ; en vain Boileau lui répétait : *C'est votre meilleur ouvrage, le public y reviendra* ; en vain madame de Maintenon disait le même mot : *on y reviendra*. Racine mourut, au bout de huit ans, sans avoir encore vu ce retour de faveur, et persuadé qu'il n'avait pas réussi.

Le succès d'*Athalie* ne commença qu'en 1716, après que le duc d'Orléans, dans la pensée, suivant Voltaire[1], que, l'âge du petit Joas et celui du roi de France régnant étant pareils, cette conformité pourrait faire une grande impression sur les esprits, eut ordonné aux comédiens, sans avoir égard aux intentions de l'auteur et de sa famille, de la représenter sur le théâtre. Le public passa de trente ans d'indifférence au plus chaleureux enthousiasme. La pièce eut quinze représentations extrêmement suivies et applaudies, et elle se soutint pendant une grande partie du siècle avec le même éclat.

Et certes, ce n'était que justice ; car jamais sujet ne fut mieux conçu ni plus admirablement traité.

Quel personnage intéressant que ce jeune Joas, cet enfant roi, qui, dans le secret de sa haute naissance, cache, à son insu, tant d'alarmes et de dangers ! Cet enfant si innocent, si pur, si simple dans la connaissance des hommes et des choses, le poète l'oppose à ce qu'il y a, sans exception, de plus profondément habile et de plus décidément pervers dans la nature humaine : à une femme vieille, ambitieuse, impie, sanguinaire, en qui les années et les forfaits ont étouffé tous les sentiments qui peuvent disposer le cœur à la pitié, et dont la pénétration, naturelle à son sexe, a été exercée par les soins virils d'un long règne et par l'habitude d'une vie agitée sur un trône chancelant et disputé[2].

Cette opposition entre des extrêmes si marqués, et tous deux d'un beau moral ou poétique parfait, chacun en son genre, fait un des plus grands mérites de ce drame inimitable. Le poète, défiant les difficultés, ose présenter le contraste dans toute sa force et les deux extrêmes à la fois, et faire paraître dans une lutte égale la force et la faiblesse, la pénétration et la naïveté, la profondeur et l'ingénuité, en mettant Joas seul aux prises avec Athalie, dans la sublime scène de l'interrogatoire. Le spectateur apprend tous les soupçons d'Athalie, tous les périls de Joas, quand il entend ces mots si simples et si terribles :

« Pourquoi vous pressez-vous de répondre pour lui ?
C'est à lui de parler.....

... J'entends... Adieu, je sors contente :
J'ai voulu voir ; j'ai vu. »

[1] *Les Guèbres*, Disc. hist. et crit.

[2] Voir Bonald, *Mélanges*, p. 9, édit. 1819.

D'autres paroles font frémir sur la pénétration de la reine et sur le secret de l'enfant.

Tels passages égalent en sublimité les morceaux les plus vantés de Corneille. Dans la première scène du premier acte, Abner, l'un des principaux officiers de Juda, représente à Joad la fureur d'Athalie contre sa personne et contre tous les lévites. Il ajoute qu'il ne croit pas que cette orgueilleuse princesse diffère encore longtemps à venir attaquer Dieu jusqu'en son sanctuaire. Le grand prêtre répond avec une admirable fermeté :

« Celui qui met un frein à la fureur des flots
Sait aussi des méchants arrêter les complots.
Soumis avec respect à sa volonté sainte,
Je crains Dieu, cher Abner, et n'ai point d'autre crainte. »

Boileau trouvait avec raison que tout ce qu'il pouvait y avoir de sublime était rassemblé dans ces quatre vers : il s'extasiait sur la grandeur de la pensée, sur la noblesse du sentiment, sur la magnificence des paroles, sur l'harmonie de l'expression, si heureusement terminée par ce dernier vers :

« Je crains Dieu, cher Abner, » etc. ;

et il en concluait que c'était avec très peu de fondement que les admirateurs outrés de Corneille voulaient insinuer que Racine lui était beaucoup inférieur pour le sublime. Sans s'arrêter à toutes les preuves du contraire qu'il aurait pu donner, il déclarait nettement et avec raison qu'il ne lui semblait pas que toute cette grandeur de vertu romaine tant vantée, que Corneille a si bien exprimée dans plusieurs de ses pièces, et qui a fait son excessive réputation, fût au-dessus de l'intrépidité plus qu'héroïque et de la parfaite confiance en Dieu de ce véritablement pieux, grand, sage et courageux Juif [1].

Que servirait de citer tant de passages admirables d'inspiration, de style, d'harmonie, qui sont dans toutes les mémoires, et qu'on ne saurait jamais assez lire et relire dans l'auteur même ; comme ces vers de l'intrépide Joad, s'adressant, à la fin dupremier acte, à la tremblante quoique fidèle Josabeth :

« Vos larmes, Josabeth, n'ont rien de criminel ;
Mais Dieu veut qu'on espère en son sein paternel, »

jusqu'à :

« Confonds dans ses conseils une reine cruelle :
Daigne, daigne, mon Dieu, sur Mathan et sur elle
Répandre cet esprit d'imprudence et d'erreur,
De la chute des rois funeste avant-coureur ! »

[1] *Réflexions sur Longin*, XI.

Ce qui fait l'incomparable mérite de cette pièce unique, c'est la perfection de l'ensemble : si admirable que soit le morceau détaché, il perdra toujours à n'être pas vu à sa place. Toutefois il faut avouer que l'essence de la poésie orientale aurait pu être mieux pénétrée, et qu'en se rapprochant davantage des Livres saints, le poète aurait pu donner à certaines parties plus d'originalité et plus de grandeur.

Le mérite d'*Athalie*, comme celui d'*Esther*, nous l'avons dit, fut méconnu pendant la vie de l'auteur. L'âge suivant fut plus juste, et Voltaire se fit le panégyriste de la grande tragédie biblique. Pendant quarante ans, il parla d'*Athalie* comme du chef-d'œuvre de la scène, comme du chef-d'œuvre de l'esprit humain. Mais, sur la fin de sa vie, il en fit des critiques d'une partialité révoltante. Fanatique contre tout ce qui était consacré par la religion, il n'y voit plus « qu'un chef-d'œuvre de versification et une très belle tragédie de collège[1], » mais d'ailleurs une pièce d'un très dangereux exemple. Le dix-huitième siècle finissant persista presque tout entier dans cette injustice.

Notre dix-neuvième siècle, réparateur de tant d'injustices littéraires, a prononcé ce jugement définitif : « Il y a surtout du génie dans cette prodigieuse *Athalie*, si haute et si simplement sublime que le siècle royal ne l'a pu comprendre[2]. »

Notre époque a senti tout ce qu'il y avait de grand et de merveilleux dans *Athalie*, non seulement comme poésie dramatique, mais aussi comme poésie lyrique. Elle a su apprécier à leur valeur ces sublimes cantiques, ces hymnes d'allégresse d'une merveilleuse beauté, ces chants d'adoration exhalés dans une langue vraiment digne d'être parlée au Roi des rois.

En redonnant les chœurs à la tragédie française dans *Athalie* et dans *Esther*, Racine imitait les anciens, comme avaient essayé de le faire nos premiers tragiques du seizième siècle; mais il les imitait en les corrigeant. Il ne laisse pas, comme les Grecs, ses chœurs sur le théâtre pendant toute la durée du drame; pour les faire rentrer sur la scène ou pour les en faire sortir, il a toujours une raison : il ne les mêle à l'action qu'autant que l'exige l'unité de composition.

C'est ainsi que cet élève des anciens savait surpasser ses maîtres dans les parties mêmes où ils ont le plus excellé.

Après avoir étudié tout le théâtre de Racine, résumons en quelques mots les mérites principaux qui en font l'originalité et la supériorité.

Son principal titre de gloire, sa création la plus originale, ce sont les rôles féminins. Ce poète qui, selon l'expression de son fils, était tout sentiments et tout cœur, devait être avant tout le poète de l'amour. Aussi plus des deux tiers de ses pièces ont-elles pour premier rôle une

[1] Lettre à d'Alembert, 11 décembre 1769.

[2] V. Hugo, *Cromwell*, avertissement, p. 20.

femme dont elles portent ou pourraient porter le nom, et toutes les femmes de son théâtre remplissent de grands rôles, mais toujours des rôles conformes à la vérité, aux convenances, et appropriés à leur sexe : ses héroïnes ne sont pas au-dessus, et par cela même au-dessous de la femme, comme souvent chez Corneille. Leur mobile n'est pas celui des hommes; toujours elles sont mues par les passions qui agitent et déterminent leur sexe; elles le sont surtout par l'amour.

Jamais chez Racine cette passion n'est épisodique; elle est le fondement de toutes ses pièces, elle en forme le principal intérêt; et toujours il en sait varier l'expression selon les situations et les caractères.

Il nous présente l'amour éminemment tragique avec ses transports, ses crimes, ses remords, dans les rôles de Roxane, d'Hermione, de Phèdre. Roxane, dont l'amour est tout sensuel, comme il convient à une femme du sérail, commande le meurtre avec une férocité froide et tranquille quand elle apprend que celui qu'elle aime en préfère une autre et dédaigne l'empire avec sa main. Hermione, c'est la jeune fille avec toutes les passions de la femme, emportée mais fondée dans son amour, parce qu'elle a reçu la foi de ce Pyrrhus qui la trahit pour une étrangère, pour une esclave. Cet admirable rôle présente le développement dramatique de toutes les passions qui peuvent bouleverser une âme, « ces mouvements rapides qui se croisent comme un éclair, ce passage subit des imprécations de la haine à toutes les tendresses de l'amour, des effusions de la joie aux transports de la fureur, de l'indifférence et du mépris affectés au désespoir qui se répand en plaintes et en reproches; cette rage tantôt sourde et concentrée et méditant tout bas toutes les horreurs des vengeances, tantôt forcenée et jetant des éclats terribles [1]. » Plus terrible encore et plus dramatique est la malheureuse Phèdre qui nous représente

« ...Vénus tout entière à sa proie attachée. »

Conception unique au théâtre, où la passion et le devoir, le crime et la vertu se livrent des combats comme jamais poète autre que Racine n'en a retracés.

A côté de ces figures marquées du sceau fatal de la passion furieuse, nous voyons des jeunes filles tendres et aimantes, mais douces et calmes, Iphigénie, Junie, Bérénice, Monime. Chez l'idéale et presque chrétienne Iphigénie, l'amour pour un héros, pour le premier des Grecs, est combattu par l'amour pour un père et par le sentiment de l'obéissance porté jusqu'à l'héroïsme. Si elle regrette la vie que son père lui veut arracher, c'est moins pour elle-même que pour les objets de son affection. Junie, c'est l'amour voilé, timide et ressemblant à une douce pitié. Bérénice a un amour tantôt confiant, tantôt inquiet. Indifférente pour les grandeurs attachées au titre d'épouse de l'empereur, elle intéresse, elle attendrit, bien qu'on ne la trouve peut-être pas suf-

[1] La Harpe, *Éloge de Racine*.

fisamment fière en face de son trop prudent et trop craintif amant. Enfin Monime, avec son héroïsme simple et sans faste, est une femme d'une grandeur toute cornélienne.

Dans tous ces rôles touchants, Racine fait parler le cœur avec esprit, sans la moindre ombre d'affectation. Presque constamment il substitue l'expression naturelle et pathétique d'une sensibilité délicate et les ardents transports de la passion, à la galanterie prétentieuse et fausse qui de son temps régnait encore sur la scène comme dans les romans. Cependant, de temps en temps, il paye un léger tribut aux mœurs de son temps, au goût de la cour, et subit en quelque chose la contagion de l'exemple, — de l'exemple même de Corneille, qui, après ses chefs-d'œuvre, a été plus souvent doucereux que le tendre Racine, et l'était déjà beaucoup dans le *Cid*.

Les autres passions des femmes ne sont pas moins exactement peintes que l'amour dans le théâtre de Racine. Qu'il suffise de rappeler Andromaque, Agrippine et Athalie. Andromaque connaît la puissance de sa beauté; mais, tout entière à sa tendresse de mère, elle ne s'en sert que pour protéger son fils. Dans sa douleur à la fois majestueuse et ingénue elle arrache des larmes aux plus insensibles. Au contraire, Agrippine, Athalie, ces personnifications de la femme ambitieuse qui veut commander pour donner toute carrière à ses passions, inspirent l'horreur et l'effroi.

Et voilà comment, avec une merveilleuse fécondité, le rival de Corneille créait, par ses rôles de femmes, un genre de tragédie qui lui appartient en propre. Corneille, admirablement doué pour le genre héroïque, exprime l'enthousiasme des grandes vertus, le sublime des grands sentiments, la terreur des grands crimes; Racine, le poète du sentiment, exprime la douce pitié, les mouvements tendres, la vertu simple et modeste, le délire des passions, la langue du cœur.

Mais Racine n'excellait-il que dans les rôles de femmes? Ce serait une grande erreur de le croire. Le peintre de Néron, d'Acomat, de Joad, savait aussi tracer des caractères d'hommes. Il a montré une telle supériorité dans l'analyse, dans la déduction logique et dans le développement continu des caractères d'hommes comme des caractères de femmes, qu'on peut l'appeler le poète de l'univers qui a le mieux connu le cœur humain. Tous ses personnages, réduits à des proportions plus humaines et plus naturelles que chez Corneille, ont un caractère et un ton différents, et toujours celui qui leur convient; tous ses rôles sont variés et pleins de nuances délicates.

La variété la plus piquante, les nuances les plus fines: voilà bien un des traits les plus marqués du génie de Racine dans la création de ses caractères comme dans son style.

Son style, ce style d'une magie si étonnante, il ne le cherche pas bien loin. C'est en poursuivant la vérité des sentiments qu'il rencontre toutes les richesses de l'expression. Il ne s'applique qu'à dire ce qui doit être dit dans la position où il met ses personnages,

et il le dit toujours avec noblesse, avec simplicité, avec élégance, avec énergie quand il le faut, et toujours avec une harmonie continue. « Le tissu de sa diction est tel, dit la Harpe, qu'on n'y peut rien déplacer, rien ajouter, rien retrancher. » Fuyant comme un écueil toute expression qui ne serait pas marquée au coin de l'usage le plus certain et le plus connu, il n'a peut-être pas employé, selon la remarque de d'Olivet [1], un terme qui ne soit dans Amyot ; mais avec les termes les plus communs il avait le secret de faire un langage qui lui appartenait et n'appartenait qu'à lui. Sans que cela paraisse, parce que toutes ses créations ont passé dans le domaine commun, il est un de nos poètes qui ont le plus inventé de tours et de locutions. C'est peut-être de tous le plus riche de figures ; mais elles sont si naturellement amenées qu'on ne les aperçoit que par réflexion.

Racine est parmi nos poètes celui qui a le plus approché de la perfection. Depuis les Grecs, Virgile seul et lui ont possédé une élégance aussi continue. Il y a peut-être même un peu d'excès dans l'élégance du poète favori de Louis XIV. Son style est trop constamment noble et solennel, et l'on a pu lui reprocher de violer les convenances dramatiques en prêtant des paroles pompeuses ou fleuries à ses personnages les plus subalternes comme à ses héros les plus illustres. D'un autre côté, quelques scènes de telle ou telle de ses pièces appartiennent à la haute comédie plutôt qu'à la tragédie.

Pour la correction, elle est chez lui à très peu près irréprochable, bien que nous n'ayons guère, pour ainsi dire, que son premier jet : après sa retraite du théâtre, il poussa l'indifférence pour ses ouvrages jusqu'à refuser de revoir les éditions qu'en faisaient les libraires, et, dédaigneux de la gloire littéraire, avant de mourir il en jeta au feu un exemplaire qu'il avait chargé de corrections et de variantes. Ce que le puriste d'Olivet a relevé chez lui comme des fautes, ne sont guère que des licences poétiques très légitimes ou des gallicismes excellents [2].

[1] *Remarq. sur Racine*, XIX.

[2] Il lui reproche, par exemple, d'employer l'adjectif *déplorable* avec un nom de personne, et de dire le *déplorable Oreste*, quoique d'excellents écrivains, Corneille, Fénelon, etc., aient, comme l'auteur d'*Andromaque*, employé *déplorable* pour signifier : qui mérite qu'on pleure sur lui. Il le blâme d'avoir dit : *ingrat à vos bontés* (*Bérénice*), *impuissant à trahir* (*Britannicus*), *complaisant à vos désirs* (*Iphigénie*), bien que l'emploi de ces adjectifs avec la préposition *à* ne lui soit nullement particulier et ne contredise en rien le génie de la langue. Il ne comprend pas mieux l'emploi des prépositions avec les verbes, cet emploi qui peut être si souple quand on sait oser tout ce que la pratique ancienne et l'analogie autorisent.

« *Dans* les cœurs les plus purs *inspireront* l'amour, »
(*Alexandre.*)

ne lui paraît pas français, quoique tous les écrivains du dix-septième siècle, prosateurs comme poètes, disent très bien : *inspirer dans*, pour *faire pénétrer, glisser dans : Inspirer* son venin *dans* le cœur (Boss.) ; *inspirer* un venin *dans*

« Ses plus grandes licences, ainsi que l'a dit M. Géruzez, se rattachent ou aux habitudes de notre vieux langage, ou aux sources latines : fidèle à une double tradition, même dans ses écarts apparents, il ne forge rien; il découvre et il sait employer. Sa syntaxe et sa prosodie ont le même caractère d'ordre et de libre mouvement; pour lui seul, l'alexandrin a la souplesse et une infinie variété de mouvement; seul il échappe toujours à la monotonie du rythme : il a des propositions qui s'unissent sans lien verbal; il a des accords de temps et de nombre réglés par la seule pensée et qui déconcertent la routine grammaticale; en un mot, il dispose en maître de la langue, il la domine sans violence, et il en fait, au gré de son génie, une peinture et une musique. »

La composition chez cet admirable écrivain n'est pas moins parfaite que le style proprement dit. Toutes ses pièces sont bien ourdies d'un bout à l'autre. Personne ne sait avec un art aussi merveilleux et aussi imperceptible conduire une tragédie, renouer l'intérêt par des moyens délicats, et quelquefois tirer un acte entier d'un seul sentiment.

Un art profond et caché, une force sobre et contenue, une grandeur sans ostentation, le talent de satisfaire également l'oreille, l'esprit, le cœur : en quelques mots, voilà Racine.

Il gardera une place unique dans la littérature du dix-septième siècle, pour avoir réuni ces qualités en apparence incompatibles, l'imagination la plus brillante et la raison la plus parfaite, la sensibilité la plus exquise et le bon sens le plus invariable.

Malheureusement il eut, sans le vouloir, des élèves; et grâce à ces élèves dégénérés, après lui la sentimentalité bourgeoise et l'imitation desséchée des formules classiques jetteront le théâtre français dans une longue et triste décadence.

la plaie (Id.) ; *inspirer* des opinions *dans* l'esprit (Mézer.) ; *inspirer* une science *dans* l'esprit (La Font.) ; *inspirer* une certaine horreur *dans* l'esprit (Mme de Motteville). Il critique également *changer au*, pour *changer en :*

« Changer le nom de reine au nom d'impératrice, »

(*Bérénice.*)

et ne se doute pas que cette manière de dire était très fréquente en toute sorte de styles.

Avec un scrupule aussi peu fondé, d'Olivet reprend Racine d'employer *dessous* comme préposition, *vers* comme *envers*, *devant que* comme *avant que*, etc., etc.

Voltaire, plus tard, critiquera Corneille avec la même étroitesse de vues en fait de style.

VI

MOLIÈRE

— 1622-1673 —

Après avoir admiré les deux grands tragiques du dix-septième siècle, étudions-en le grand comique.

Aucun écrivain, peut-être, ne naquit avec une vocation aussi décidée que Molière, le véritable créateur, pour le fond comme pour la forme, de la comédie de caractère, où non-seulement les travers contemporains sont bafoués, mais où de philosophiques railleries tombent sur les universelles et éternelles faiblesses de l'humanité.

Molière a le génie de ce genre fécond dont Corneille n'avait eu que l'instinct. Le premier dans son art, selon les meilleurs juges, il fut appelé par Goethe [1] le modèle et par Walter Scott [2] le prince de tous les poëtes comiques. Pourquoi faut-il, a dit Bossuet, que cet admirable théâtre soit si souvent une école de vices et de mauvaises mœurs ?

D'excellentes études le préparèrent à devenir un grand écrivain. Il fut bon humaniste, racontent ses premiers biographes, et devint encore meilleur philosophe ; il ne se contenta pas, comme on le croit ordinairement, de prendre des leçons de l'épicurien Gassendi ; — épicurien, non pas en religion ni en morale, mais en physique, — avec Chapelle, Bernier et Hesnault ; il suivit le cours ordinaire des études, et quoiqu'on pût croire que son éducation eût été fort étrangère aux idées et aux sentiments chrétiens, il fit une année de théologie, puis une année ou deux de droit canon, et se fit recevoir avocat. A l'âge de vingt ans, il remplaça son père dans la charge de tapissier du roi, et dut à cette circonstance de traverser une partie de la France à la suite de Louis XIII.

A la fin de l'année 1643, J.-B. Poquelin qui, moyennant une faible somme d'argent, s'était démis entre les mains de son père de tout droit à la survivance de la charge de tapissier du roi, était au nombre des comédiens qui, sous le titre de l'*Illustre Théâtre*, devaient paraître en public dans un jeu de paume situé près de la porte de Nesle.

En cette même année 1643, il avait rompu avec sa famille et s'était lié avec la Béjart, dont l'existence va devenir inséparable de la sienne.

[1] *Entretiens de Goethe avec Eckermann.*

[2] Dans un article sur Molière, publié par le *Foreign Quarterly Review.*

Il paraît alors pour la première fois sur un théâtre. Le prince des auteurs comiques débute par être un vulgaire comédien.

De 1646 jusqu'en 1653, les circonstances de sa vie sont presque entièrement ignorées ; on sait seulement qu'il parcourut les provinces avec sa troupe nomade pendant ces quelques années. Il y fit représenter des farces dans le goût italien, les *Trois Docteurs rivaux*, dont il ne nous reste que le titre, et le *Médecin volant*, la *Jalousie du barbouillé*, qui ont été conservés. Il n'y a rien là qui puisse faire grand honneur à Molière, et l'on ne saurait y reconnaître son style. Le fond de ces deux petites comédies dont l'intrigue a quelques traits de ressemblance avec celle du *Médecin malgré lui* et de *Georges Dandin* peut bien être de lui ; mais le dialogue doit être attribué à la troupe, qui improvisait ces farces et ne se faisait point scrupule d'un langage bas et ignoble. On connaît encore le nom d'une autre bouffonnerie du même genre, le *Docteur amoureux*, dont Boileau regrettait la perte, pensant avec raison qu'il y a toujours quelque chose d'instructif et de saillant dans les moindres ouvrages de Molière. Le jeune roi, après avoir vu représenter cette pièce désopilante, pleine de sel et d'esprit, ordonna que l'auteur s'établît à Paris, et lui donna la salle du Petit-Bourbon. Il y joua d'abord ses pièces de début déjà représentées dans les départements.

Molière fit également en province des comédies d'un mérite plus sérieux, l'*Étourdi* et le *Dépit amoureux*, qui toutes deux offrent des saillies d'une vérité plaisante, des traits de caractère bien saisis, et une verve déjà puissante de naturel dans le dialogue, chez lui presque toujours vif, serré, rapide et d'un vrai comique. L'*Étourdi*, en cinq actes et en vers (1653), qui, comme le dit Voltaire, devrait seulement être appelé les *Contre-temps*, est un gai et franc *imbroglio*, digne de l'éclatant succès qu'il obtint. Le *Dépit amoureux*, en cinq actes et en vers, représenté à Béziers en 1656, est imité des *Sdegni amorosi*, mais semble surtout inspiré par la gracieuse ode d'Horace, *Donec eram gratus tibi.* Molière y donne le premier exemple de ces charmantes querelles d'amants qu'il a reproduites avec tant d'art dans cinq ou six de ses plus aimables pièces.

Établissement à Paris. — *Les Précieuses ridicules* (1659).

Molière passa ainsi treize ans à courir les provinces méridionales. Il s'arrêta particulièrement à Bordeaux, où le duc d'Épernon, alors gouverneur de la Guyenne, l'accueillit avec une grande bienveillance, puis à Lyon, à Béziers, jouant ses propres comédies, ou récitant, partout où l'on pouvait lui prêter un jeu de paume, une grange, un hangar, les rôles qu'il voulait interpréter dans les œuvres des auteurs du temps. Ce n'est qu'en 1658 qu'il revint définitivement à Paris avec sa troupe qui avait perdu en route le titre d'*Illustre Théâtre*. Un an ne s'était pas écoulé depuis son retour qu'une grande révolution se faisait au théâtre par la représentation des *Précieuses*. Ce fut la révélation du génie de Molière et le point de départ de sa renommée.

Jusqu'ici Molière n'a tenu à la vie de théâtre que par ses goûts un peu vagabonds d'acteur et par ses faiblesses d'homme. Comme auteur, et malgré ses succès, on reconnaît dans ses farces et dans ses pièces bouffonnes, imitées de l'italien et de l'espagnol, l'écrivain qui tâtonne et cherche encore sa voie. Il a fait rire, mais il n'a encore ni instruit ni corrigé le public en l'amusant. Les *Précieuses ridicules*, qui pourraient s'appeler l'*École des salons*, montrent en Molière le moraliste et le réformateur. Désormais son théâtre va devenir un cours de morale dramatique à l'usage des gens du monde, tendant par le ridicule à la réforme des travers de l'esprit et des vices du cœur.

Dans les *Précieuses ridicules* il attaque le bel esprit qui prétendait chercher en tout *le fin du fin.*

Le mot de *précieuse* désignait une femme d'un mérite distingué et de très bonne compagnie. Les vraies précieuses n'avaient rien des défauts qui ont rendu ridicules les fausses précieuses : aussi demeurèrent-elles calmes en 1659 devant la comédie de Molière comme elles l'avaient été en 1656 devant celle de l'abbé de Pure : ces attaques ne les atteignaient pas.

En 1659, le fameux hôtel était fermé depuis dix ans, et il n'y avait plus d'assemblée de femmes chez Mme de Rambouillet depuis 1645. En outre, le mot de *précieuse* ne se trouve consigné pour la première fois, avec un sens défavorable, qu'en 1654, dans une espèce de satire en prose, de l'abbé d'Aubignac, intitulée le *Royaume de coquetterie*. Il est donc certain que Molière, quand il composa sa comédie, ne pensait point à ces réunions fameuses, mais aux *ruelles* formées à leur imitation. Comme l'a si bien montré M. Cousin [1], les vraies conversations des précieuses se trouvent dans le *Grand Cyrus* de Mlle de Scudéry, et là on ne rencontre ni la recherche du bel esprit, ni la prétention à un savoir trop relevé, ni l'ambition de paraître et de régenter le public, ni l'affectation d'un langage particulier, rien enfin de tout ce qui composait le cortège des fausses précieuses.

Molière, loin d'attaquer grossièrement les *précieuses*, ne reprit, au contraire, dans leur jargon, que des images et des expressions déjà frappées de ridicule et rejetées même par les esprits les moins délicats. Il donna une leçon aux gens haut placés qui étaient enclins au faux bel esprit ; mais il la donna de manière à forcer les suffrages même des intéressés, nombreux parmi les spectateurs. L'un d'eux, Ménage, prenant Chapelain par la main, au sortir de la comédie, lui dit : « Monsieur, nous approuvions, vous et moi, toutes les choses qui viennent d'être si finement critiquées, et avec tant de bon sens ; mais pour me servir de ce que saint Rémy dit à Clovis : il nous faudra brûler ce que nous avons adoré, et adorer ce que nous avons brûlé. » Le même Ménage constate que, dès cette première représentation, on revint du galimatias et du style forcé. Ce ne fut pas assez

[1] *Mlle de Scudéry et sa société, d'après le Grand Cyrus*, 1er art. Avril 1858.

d'avoir vu jouer la pièce, chacun voulut la lire, et, pour ne pas voir imprimer son œuvre malgré lui, l'auteur dut consentir à en donner une édition qu'il accompagna d'une préface amusante. « C'est une chose étrange, y dit-il, qu'on imprime les gens malgré eux ! » « J'aurais tâché, ajoute-t-il plaisamment, de faire une belle et docte préface; et je ne manque pas de livres qui m'auraient fourni tout ce qu'on peut dire de savant sur la tragédie et la comédie... Mais on me met au jour sans me donner le loisir de justifier mon intention sur le sujet de cette comédie et de montrer qu'elle se tient partout dans les bornes de la satire honnête et permise..... et que les véritables *précieuses* auraient tort de se piquer lorsqu'on joue les ridicules qui les imitent mal. Mais enfin, on ne me laisse pas le temps de respirer, et M. de Luynes veut m'aller faire relier de ce pas. A la bonne heure, puisque Dieu l'a voulu. »

On voit qu'au fond cet empressement à le devancer ne déplaît pas trop à Molière, et que, s'il s'en fâche, ce n'est guère qu'en plaisantant.

Sganarelle (1660). — *Don Garcie* (1661). — *L'École des maris* (1661).

Quelques mois plus tard, il fit représenter une pièce simplement bouffonne, *Sganarelle*, dont le succès fut très vif. Sganarelle n'est point un jaloux dans toute l'acception du mot, puisque sa jalousie ne provient pas de l'amour, mais c'est un type d'un comique achevé. Dans *Don Garcie de Navarre ou le Prince jaloux* (4 février 1661), pièce imitée du théâtre espagnol, Molière met pour la première fois en scène le véritable type du jaloux, mais dans cette pièce la passion est trop sérieuse pour que l'on puisse s'en moquer. Cette comédie ne reçut qu'un froid accueil. Molière accepta la leçon et désormais ne peignit plus que des jaloux comiques.

La même année il donna l'*École des maris* (24 juin 1661), l'un de ses plus délicats chefs-d'œuvre. Toutes les situations de cette comédie ne sont pas de son invention, mais il a su en tirer un si bon parti, si bien se les approprier et les rendre à la fois intéressantes et morales, que l'œuvre de son modèle, Térence, est devenue son œuvre propre. C'est dans les *Adelphes* que Molière a trouvé le contraste du caractère des deux frères, l'un indulgent, l'autre rigoureux, mais il s'est fait un plan tout nouveau et a rendu Sganarelle bien autrement comique que ne l'est, dans les *Adelphes*, Déméa, dont la colère est toujours bien fondée.

A l'époque où Molière composa l'*École des maris*, sa situation représentait à la fois celle de Sganarelle et celle d'Ariste : âgé d'environ quarante ans, il devait bientôt épouser une jeune coquette qui n'en avait que seize ; et inquiet, jaloux comme Sganarelle, il était indulgent, tendre et prévoyant comme Ariste.

Dans l'*École des maris*, Molière peint, il est vrai, des mœurs domestiques très corrompues, mais, comme l'a remarqué M. de Bonald [1],

[1] *Observ. sur quelques pièces de Molière*, 2 nov. 1805.

outre que la gaieté en sauve un peu le danger, la pièce, morale dans son but, n'est répréhensible que par les moyens qu'a employés le poète, et il n'a fait que donner une leçon dangereuse d'une vérité utile.

Les Fâcheux (1661).

Molière a renfermé dix types d'importuns dans sa comédie-ballet des *Fâcheux,* et il s'excuse de n'en avoir pu mettre davantage, faute de temps. « Je sais, dit-il, que le nombre en est grand à la cour et à la ville, et que, sans épisodes, j'eusse bien pu en composer une comédie en cinq actes bien fournis et avoir encore de la matière de reste. » Mais on était pressé; pour concevoir, faire, apprendre et représenter la pièce, quinze jours seulement étaient donnés. Le poète dut se borner. La pièce fut jouée à Vaux, le 17 août 1661, pendant une fête que le fastueux Fouquet y donna à Louis XIV et à Mlle de la Vallière.

L'idée des *Fâcheux* a été prise dans la neuvième satire d'Horace, dans la huitième de Régnier, et non pas, comme l'a prétendu Riccoboni, dans la farce italienne *Gl' Interrompimenti di Pantalone.* Ils sont formés, comme la satire latine et la satire française, d'une réunion de portraits. C'est le premier exemple des pièces dites à tiroirs.

La plupart des fâcheux mis en scène par Molière avaient leurs originaux à la cour ; on les reconnaissait, ils se reconnaissaient eux-mêmes, et ils étaient flattés d'avoir servi de modèles au grand comique, si bien que c'était ensuite à qui lui enverrait des mémoires de tout ce qui se passait dans le monde et les portraits de leurs propres défauts et de ceux de leurs meilleurs amis. Louis XIV lui-même suggéra un rôle à Molière. Après la première représentation des *Fâcheux*, voyant passer M. de Soyecourt, son grand veneur : « Voilà, lui dit-il, un grand original que vous n'avez point encore copié. » Molière ignorait absolument les termes de chasse. Il s'adressa à M. de Soyecourt lui-même, qui l'initia complaisamment au dictionnaire de la vénerie, et la scène indiquée par le roi fut faite et apprise en moins de vingt-quatre heures.

La représentation des *Fâcheux* obtint les applaudissements de son illustre public. Le roi fut surtout très sensible au divertissement inattendu du prologue. Au milieu de vingt jets d'eau naturels, dit Molière dans sa préface, s'ouvrit cette coquille que tout le monde a vue, et l'agréable naïade qui parut dedans s'avança au bord du théâtre, et, d'un air héroïque, prononça les vers que Pellisson avait faits pour ce prologue et qui commence ainsi :

« Pour voir en ces beaux lieux le plus grand roi du monde,
Mortels, je viens à vous de ma grotte profonde.
Faut-il, en sa faveur, que la terre ou que l'eau
Produisent à vos yeux un spectacle nouveau?
Qu'il parle ou qu'il souhaite, il n'est rien d'impossible..... »

Cette comédie est la première où la danse ait rempli les intervalles de l'action sans en rompre le fil.

L'aurore des pièces féeriques se montre avec la première introduction des ballets dans la comédie.

Les *Fâcheux* sont une des pièces durables de Molière. La critique du dix-neuvième siècle n'y trouve guère à reprendre que le dénoûment. Mais il était conforme en tout aux mœurs du temps, et rien n'était moins rare alors que les aventures du genre de celles d'Éraste et de Damis.

L'École des femmes (1662).

Dans l'*École des femmes* (26 décembre 1662) comme dans l'*École des maris*, Molière tourne en raillerie les idées établies sur l'infériorité et la soumission de la femme :

« Bien qu'on soit deux moitiés de la société,
Ces deux moitiés pourtant n'ont point d'égalité,
L'une est moitié suprême, et l'autre subalterne ;
L'une en tout est soumise à l'autre qui gouverne,
Et ce que le soldat, dans son devoir instruit,
Montre d'obéissance au chef qui le conduit,
Le valet à son maître, un enfant à son père,
A son supérieur le moindre petit frère,
N'approche point encor de la docilité,
Et de l'obéissance, et de l'humilité,
Et du profond respect où la femme doit être
Pour son mari, son chef, son seigneur et son maître. »

Rien de plus piquant que l'intrigue de cette aimable pièce en cinq actes dégagée de tout moyen et de tout incident étrangers, étincelante d'entrain, de rapidité, de franche gaieté, de force comique.

Un homme déjà sur le retour et voulant se marier élève une fille dans une ignorance absolue de toutes choses pour qu'elle lui reste fidèle; mais le résultat de cette éducation est exactement le contraire de celui qu'il se proposait.

Le rôle de la fillette qui se protège et se défend par son innocence est charmant.

Les ruses sans malice et les aveux naïfs d'Agnès, les confidences imprudentes du jeune amant à son rival inconnu, la rage concentrée du vieillard, tout concourt à former une suite de scènes comiques du genre à la fois le plus fin et le plus amusant. L'intrigue ne comporte guère que les récits d'Horace à Arnolphe et d'Agnès à M. de la Souche. Cependant tout paraît être en action, tant ces récits intéressent le spectateur et le

1 Acte III, sc. I.

conduisent agréablement au dénoûment : ce dénoûment, il faut l'avouer, a le tort d'être tout postiche. Il aurait eu besoin d'être mieux amené, mais Molière préféra renoncer à des préparations qui eussent retardé la marche de l'action ou affaibli le comique des scènes si intéressantes d'Horace et d'Arnolphe.

La Critique de l'École des Femmes (1663).

Aucune pièce de Molière n'avait été plus louée, mais aussi plus attaquée que l'*École des femmes*. Il en essaya la défense d'une manière aussi originale que piquante en donnant à la scène, le 1er juin 1663, une comédie sous le titre de *Critique de l'École des femmes*. Cette petite pièce, en un acte et en prose, est plutôt un dialogue qu'une comédie, et Molière y défend moins les endroits faibles de l'*École des femmes* qu'il n'y fait la satire de ses censeurs. Dans une simple défense qui devait peu intéresser le public, avoir pu faire entrer tant de scènes agréables, et, sans nœud, sans intrigue, être parvenu à composer une pièce qui renferme les traits les plus vrais et les plus comiques des sociétés d'alors, et qu'on verrait encore avec plaisir aujourd'hui, si elle était remise au théâtre, c'est assurément un des plus admirables triomphes du génie de Molière.

L'Impromptu de Versailles (1663).

Malgré la considération que tant de succès lui avaient dès cette époque acquise, Molière venait d'être injurié d'une façon violente par un certain duc de la Feuillade, gentilhomme ridicule qui croyait se reconnaître dans le marquis de la *Critique* dont le seul argument pour prouver que la pièce est mauvaise, est ce mot plaisamment employé dans *l'École des femmes : tarte à la crème*. Le comédien ne pouvait se venger avec l'épée ; il porta plainte au roi, qui lui donna l'autorisation d'immoler sans réserve et sans pitié ses adversaires. Il usa de cette autorisation avec une liberté tout aristophanesque, et livra aux rires du public les acteurs de l'hôtel de Bourgogne, les auteurs envieux, les courtisans insipides. Il donna l'*Impromptu de Versailles* (octobre 1663), suite amusante et maligne de sa grande querelle avec les précieuses et les beaux esprits de l'hôtel de Bourgogne. C'est avec les encouragements du monarque, cette fois, qu'il répond à ses adversaires par une comédie des plus curieuses et des plus complètes. L'*Impromptu* fut très goûté, très savouré à la cour, comme toute méchanceté spirituelle d'une coterie contre une autre le sera toujours en France. Cette courte pièce nous fait bien connaître et les rivaux de Molière et sa propre troupe. Elle nous montre l'auteur dans les coulisses de son théâtre, au milieu de ses comédiens, gourmandant les uns, conseillant et encourageant les autres, sans leur épargner les malicieuses remontrances dans

lesquelles perce le génie comique et se glisse la critique sanglante contre ses ennemis. Boursault, qui se reconnaissait dans le personnage du poète Lysidas, de la *Critique de l'École des femmes*, avait composé le *Portrait du peintre*, comédie dans laquelle il tournait en ridicule quelques vers de Molière qui, pour s'en venger, nomma Boursault dans l'*Impromptu*, et accola à son nom l'épithète d'impertinent. En vain Molière, avouant le premier ses torts, retira-t-il sa pièce dès les premières représentations, il n'en dut pas moins subir les représailles de l'*Impromptu de l'hôtel de Condé*, où Montfleury le prend à partie et lui fait expier le plaisir qu'il avait ressenti à se venger. L'*Impromptu de Versailles* n'en reste pas moins un trésor précieux d'esquisses légères et de détails très curieux, fines ébauches d'un homme de génie qui sait tout faire tourner à son avantage et à sa gloire.

La Princesse d'Élide. — *Le Mariage forcé* (1664).

En 1664, Louis XIV donnait à Versailles une de ces fêtes splendides où se déployait toute la magnificence royale. Molière composa pour cette circonstance, à l'imitation d'une comédie espagnole, *El Desden con el Desden*, la *Princesse d'Élide*, comédie-ballet avec prologue et intermèdes à chaque acte. Le premier acte et la première scène du second sont en vers. La nécessité d'aller vite et d'arriver à temps contraignit Molière à terminer l'ouvrage en prose. Cette pièce n'a de vraiment singulier que sa forme. Un seul caractère y est tracé de main de maître, celui de Moron, dont l'extrême poltronnerie et les réponses naïves sont d'un parfait comique.

Le *Mariage forcé*, en un acte, pièce de circonstance aussi, représentée dans un divertissement, au Louvre, en 1664, a une donnée bien plus importante que la *Princesse d'Élide* : c'est en quelque sorte le prologue de *Georges Dandin*. Dans cette pièce très gaie nos vieux rieurs ont beaucoup servi à Molière.

Le dénoûment est tout à fait comique et d'une touche magistrale. Sganarelle, un marchand enrichi, d'un âge très mûr, qui, pris d'un goût passager pour une jeune fille, voulait l'épouser, a réfléchi aux conséquences d'un mariage disproportionné d'âges : il va retirer sa parole chez son futur beau-père ; celui-ci retire aussi bénévolement la sienne. Mais le frère de Dorimène est un spadassin qui n'entend pas de cette oreille. Il faut épouser sa sœur ou se battre. Sganarelle hésite ; les coups de bâton finissent par lui faire prendre la résolution... d'épouser. « Mon père, dit alors Alcidas, voilà monsieur qui est tout à fait raisonnable, vous pouvez lui donner ma sœur. — Loué soit le ciel ! s'écrie le père, m'en voilà déchargé. Allons nous réjouir et célébrer cet heureux mariage. »

La scène de Pancrace est une imitation très plaisante de Rabelais

dans l'interrogatoire de Panurge par Pantagruel. Celle de Marphurius est également empruntée dans ses principaux traits au passage[1] où Panurge, sur le point de se marier, va consulter le philosophe pyrrhonien Trouillagan.

Don Juan, ou le Festin de Pierre (1665).

Le 15 février 1665, Molière donna en prose une pièce en cinq actes tirée de la comédie espagnole *el Convidado de piedra*, « le Convive de pierre », titre auquel une traduction fautive paraît seule avoir pu faire substituer la dénomination absurde de *Festin de Pierre.* En donnant cette pièce, il cédait, paraît-il, à l'importunité de ses camarades qui voyaient ce sujet sur tous les théâtres, excepté sur le sien.

Malgré l'imitation des caractères et des incidents principaux, *Don Juan* est une des œuvres les plus personnelles de Molière.

Cette pièce, où Molière s'écarte beaucoup de la comédie pure, qui se borne à présenter le côté risible des caractères et des situations, en évitant le plus possible tout mélange de sérieux, est le premier modèle des pièces du genre romantique. Elle est formée d'une multitude de scènes séparées d'intérêt et distinctes de lieu, dont le but unique est de faire ressortir le caractère de don Juan. L'action ne marche que par contrastes; la terreur et le merveilleux le plus tragique se mêlent constamment aux mots bouffons et aux situations plaisantes.

Don Juan ment, trompe, désespère celles qui l'aiment ; bat celui qui lui a sauvé la vie, parce que cet homme n'est qu'un paysan; fait de son valet, subjugué par son ascendant, son complice, l'instrument de ses crimes; se joue de Dieu comme des hommes, insulte à la religion et aux lois, se moque du ciel et de l'enfer.

Lamartine a qualifié don Juan « la moquerie incarnée de la vertu ». Il ne résulterait aucun effet moral d'une telle conception sans l'admirable scène du pauvre, placé sur la route de don Juan pour le ramener au bien, sans l'effrayante justice du dénoûment où les mœurs et Dieu sont vengés.

Ce parfait gentilhomme, admiré de la cour d'alors, contre l'intention de Molière probablement, n'a qu'une qualité essentielle : il est brave, brave contre l'enfer même, contre tout cet attirail diabolique de statue, de fantômes et de démons, que l'auteur n'a certainement introduits dans la pièce que pour éveiller la curiosité du public et faire vivre sa troupe. Après tout, au point de vue de l'art, c'est, comme l'a reconnu M. de Bonald, une « conception forte et originale[2] ; c'est un rôle d'une grande beauté dramatique, » que ce rôle de scélérat endurci, à la fois fourbe, séducteur, hypocrite, ce personnage inaccessible à la crainte et aux remords, « toujours noble, lorsqu'il est le plus odieux ; qui se sauve de la bassesse par la plaisanterie, comme dans la scène avec M. Dimanche, ou

[1] Livre III.

[2] *Mélanges de M. de Bonald*, t. II, p. 75, édit. 1819.

se relève par la force du caractère, et quelquefois par la générosité des sentiments. »

Il y a une verve bien puissante dans ce cinquième acte où Molière se venge de la cabale qui arrêta le *Tartufe*. Quelle satirique éloquence dans cette tirade où don Juan confesse à Sganarelle son dessein de contrefaire le dévot !

« Il n'y a plus de honte maintenant à cela : l'hypocrisie est un vice à la mode, et tous les vices à la mode passent pour des vertus. Le personnage d'homme de bien est le meilleur de tous les personnages qu'on puisse jouer. Aujourd'hui la profession d'hypocrite a de merveilleux avantages ! »

Que de vigueur encore dans ce passage où il peint ce « vice privilégié qui, de sa main, ferme la bouche à tout le monde et jouit en repos d'une impunité souveraine. »

D'autres mérites encore importants font une place à part au *Festin de Pierre*. On y trouve, notamment, une véritable création de personnage comique, celle de Sganarelle, dont Molière fait un nouveau type de valets, type fort différent de la race des Crispins et des Frontins, ces copies artificielles et froides des Daves antiques. Ce qui donne à Sganarelle, comme déjà au Cliton de Corneille, une physionomie si vive et si plaisante, c'est ce gros bon sens continuellement révolté des vices et des ridicules de leurs maîtres, mais habituellement contenu par l'amour de l'argent ou par la crainte des mauvais traitements ; c'est cette alternative de hardiesse et de timidité, c'est ce mélange d'humeur chagrine et de complaisance forcée, d'instincts honnêtes et de bassesse. Voilà ce qui fait de Sganarelle un des valets les plus naïvement comiques, les plus naturels et les plus vrais qui soient au théâtre [1].

Malgré toute sa supériorité, cette pièce fut accueillie très froidement par le public, et, d'un autre côté, elle excita contre l'auteur un concert effrayant de clameurs et d'indignations. Aussi parut-il lui-même l'abandonner. Il refusa constamment de la publier. Elle ne fut imprimée que neuf ans après sa mort, en 1682, avec les mutilations qui avaient été prescrites à la seconde représentation, et même avec de nouveaux retranchements que l'esprit de parti fit juger nécessaires.

Le dix-neuvième siècle a enfin rendu justice à cette grande comédie si longtemps incomprise et négligée, et l'a proclamée « l'œuvre la plus profonde de Molière, celle où il est l'égal d'Aristophane, de Shakespeare et de Corneille [2] ».

L'Amour médecin (1665).

Fouquet n'avait donné à Molière que quinze jours pour écrire les *Fâcheux*. Les trois actes de l'*Amour médecin*, commandés par le roi,

[1] Voir en particulier la scène II de l'acte Ier.

[2] V. Cousin, Mlle *Scudéry et sa société, d'après le Grand Cyrus*, 1er article. *Journ. des sav.*, juin 1858, p. 356.

« furent, dit Molière, faits, appris et représentés en cinq jours, » et cependant c'est dans une pièce brochée si précipitamment que se trouvent deux des plus fortes scènes qui existent au théâtre: l'exposition, peinture aussi vraie que piquante des hommes de toutes les époques à qui l'on demande des conseils, et la scène de consultation des quatre médecins qui s'occupent de toute autre chose que du malade et de la maladie.

C'était la première fois que Molière jouait la médecine et les médecins; c'était le commencement de ses hostilités contre le docte corps. Pour rendre, dit-on, la plaisanterie plus agréable au roi, devant qui cette pièce fut représentée à Versailles, il y joua, avec des masques faits tout exprès, les premiers médecins de la cour, de Fougerais, Esprit, Guenault et d'Aquin : les noms qui leur sont donnés dans la comédie auraient été tirés du grec par Boileau pour marquer le caractère de chacun d'eux.

Le Misanthrope (1666).

Le *Misanthrope* n'eut pas un grand succès, ni aux premières représentations (4 juin 1666), ni à la reprise. Il fallut de petites pièces, une farce intitulée *le Fagotier*, et le *Médecin malgré lui*, pour faire aller la grande. Ce chef-d'œuvre parut ennuyeux, et tout le monde, à la cour et à la ville, répéta ces vers de Robinet :

> « On diroit, mon benoît lecteur,
> Qu'on entend un prédicateur. »

Le sujet sembla dénué d'action, privé d'intérêt; on fut irrité de ne reconnaître qu'une faible apparence de mouvement dramatique dans cette étonnante comédie où, par un effort puissant de l'art, le poète s'affranchissait des procédés ordinaires du théâtre et prenait pour toute intrigue quelques incidents de la vie commune légèrement unis entre eux. Les types généraux que Molière y présentait restèrent d'abord incompris, et l'auteur du *Misanthrope* fut accusé d'avoir bravé son époque, d'avoir insulté tout ce qu'elle aimait et respectait.

On ne voyait pas bien quels motifs avait Alceste d'en vouloir si mortellement et si brutalement aux gens de cour, aux femmes du grand monde, à l'humanité tout entière. Évidemment il hait les hommes plus par humeur que par raison. C'est pour des misères qu'il s'échauffe le plus souvent. Mais cet excès même rentre admirablement dans l'esprit général de la pièce. Sans permettre un instant au ridicule d'atteindre la vertu, le poète fait avec raison la censure d'une sagesse intolérante, outrée. Son misanthrope, Alceste, respectable comme homme de bien, devient nécessairement un personnage comique lorsqu'il se livre à ces mouvements emportés pour des travers insignifiants, idée fondamentale du *Misanthrope*, que Philinte résume en ces deux vers :

> « La parfaite raison fuit toute extrémité
> Et veut que l'on soit sage avec sobriété. »

Philinte est plus qu'Alceste un personnage comique, Philinte, cet homme à l'indulgence si molle et si faible, à la vertu si douce, si pliante, si accorte, si ménagée, si accommodante, qui respecte toutes les conventions tacites et fausses des sociétés, ne gronde jamais, ne s'emporte jamais, voit tout ce qui blesse l'ordre d'un œil prudent, circonspect, réservé, méticuleux; enfin qui mérite bien tous les reproches dont Molière l'accable sur l'accueil affecté qu'il a fait à un homme dont il ne sait pas le nom, et tout le ridicule dont il le couvre pour les fades et faux éloges qu'il a prodigués, sans y être obligé, à un sonnet détestable. Alceste est bien autrement digne et attachant, malgré son travers : c'est l'honnête homme, généreux et loyal, déplacé dans une société sans principes. « Quoique Alceste, a dit Rousseau, ait des défauts réels dont on n'a pas tort de rire, on sent pourtant au fond du cœur un respect pour lui dont on ne peut se défendre. » Aussi peut-on dire que c'est lui-même que Molière nous a représenté au vif dans le *Misanthrope*. Sous les traits d'Alceste, il nous confesse les tortures de cœur que lui faisait endurer sa femme, la séduisante et légère Armande, maîtresse à la fois du duc de Lauzun et du comte de Guiche, les plus accomplis gentilshommes de la cour de Louis XIV.

Les caractères ont tant de force, de vérité et de finesse, les portraits sont si vivants, les conversations qui remplissent la pièce, conversation d'Alceste et de Philinte, conversation de Célimène et des marquis, conversation de Célimène et d'Arsinoé, sont si habilement tournées en scènes, enfin le style est si correct et si incisif, que le *Misanthrope* sera toujours cité parmi les merveilles du théâtre de Molière comme le chef-d'œuvre du haut comique.

Le Médecin malgré lui (1666).

Le *Misanthrope*, cette incomparable comédie, n'avait pas été goûté du public. Pour ramener les spectateurs, Molière bâcla une pièce dont l'originalité et la gaieté fussent plus facilement senties par le grand nombre des spectateurs. Du *Médecin volant* et du *Fagotier*, farces qu'il avait jouées dans ses tournées en province, et qui étaient pleines de traits comiques, il fit le *Médecin malgré lui*. Boileau lui donna le principal caractère; un vieux fabliau, le *Vilain mire*, c'est-à-dire le *Vilain médecin*, quelques idées de Cervantès et de Rabelais, fournirent le reste. La pièce mise au théâtre soutint le *Misanthrope* qui n'eût pu rester seul sur l'affiche.

Dans le *Médecin malgré lui* comme dans l'*Amour médecin*, mille traits pleuvent sur la Faculté. Tous les abus de la profession y sont fidèlement retracés au milieu de plaisanteries toutes plus piquantes les unes que les autres, mais sans personnalités aucunes.

Le *Médecin malgré lui* renferme des beautés comiques du premier ordre. L'exposition est d'un dialogue vif, précis, naturel. Et quel sens

profond renferme la scène de badinage où l'auteur, dans la personne de M. Robert, le voisin indiscret, ridiculise si admirablement tous ceux qui mal à propos veulent se mêler des affaires d'autrui.

Cette farce, pleine d'agrément, d'esprit et de trait, gagne toujours à être relue, et mériterait de reparaître plus souvent à la Comédie française.

Mélicerte (1666).

La féconde année 1666 vit encore la représentation de *Mélicerte*, pastorale héroïque dont il n'existe que les deux premiers actes, qui furent représentés à Saint-Germain, dans une fête resplendissante donnée par le roi. Benserade fit le *Ballet des Muses* et Molière n'eut que le temps de composer les deux actes qui nous restent. Le sujet est tiré du roman de *Cyrus* de Mlle de Scudéry, et ne doit certainement pas être du choix de Molière, car toute la partie de sentiment est faiblement et froidement traitée. L'œuvre se sauve par quelques situations comiques, notamment par la scène vive et dramatique du second acte, où Mélicerte, instruite de l'amour des deux nymphes pour Myrtil, interroge Corinne sur cette disgrâce, et, par son verbiage, ne lui laisse pas le temps de répondre. Cette idée a été mise en œuvre avec beaucoup d'art dans l'exposition des *Fourberies de Scapin*.

Le Sicilien (1667).

Le Sicilien ou l'Amour peintre, petite comédie qui tient du ballet et de l'opéra-comique, est un modèle de grâce, de fraîcheur, de galanterie. Il joint la délicatesse pastorale aux effets comiques. Un divertissement fin et délicat, digne d'un auditoire distingué et de la présence du roi, s'y substitue à la farce grossière qui avait seule jusqu'alors délassé les esprits de l'attention exigée par la tragédie ou par la comédie de caractère. Bien des écrivains de théâtre ont voulu depuis imiter ce charmant modèle, mais, n'ayant pas su garder, comme l'a fait si admirablement Molière, le juste milieu entre la grâce et l'affectation, ils sont tombés dans le ridicule du faux bel esprit.

Le *Sicilien* présente trois caractères très bien tracés, Adraste, l'amant aimable par excellence, don Pèdre, le type d'un parfait jaloux, et Ali, fourbe dont la force comique est irrésistible.

Tartufe (1667).

Après avoir un instant manié les pipeaux rustiques, Molière reprend le fouet de la haute satire dans *Tartufe ou l'Imposteur*. Depuis le *Festin de Pierre*, la cabale et les libellistes ne le traitaient plus que « d'athée, de démon revêtu de chair et habillé en homme ». Les colères redoublèrent à l'apparition de *Tartufe*, et il se forma une ligue formidable qui,

pendant cinq ans, empêcha Louis XIV d'en autoriser les représentations : « Les hypocrites, dit Molière dans sa préface, n'ont pas entendu raillerie, et ils se sont tous armés contre ma comédie avec une fureur épouvantable. » Les hypocrites, sans doute, s'opposaient à ce qu'on les jouât; mais ils n'étaient pas les seuls à qui *Tartufe* donnât du souci. Il y avait aussi les hommes sincèrement religieux. Ceux-là craignaient que le ridicule n'atteignît à la fois la vraie et la fausse piété ; et certes leurs alarmes étaient très respectables ; elles avaient seulement le tort de ne point distinguer entre une œuvre littéraire, qui doit être absolument morale, et une œuvre dramatique, dont la mission se borne au *castigat ridendo*. « La comédie, dit Aristote, est une imitation du mauvais, non du mauvais pris dans toute son étendue, mais seulement du mauvais qui cause la honte et produit le ridicule. » Tel est l'objet de Molière dans *Tartufe*.

Les trois premiers actes avaient été joués dans une fête donnée par Louis XIV, à Versailles, en 1664, et à Villers-Cotterets, chez Monsieur. Le prince de Condé fit jouer au Raincy la pièce tout entière.

Le monarque s'était déterminé, d'après les représentations de quelques personnes pieuses, à défendre provisoirement que cette pièce parût au théâtre. Cet ordre excita une grande curiosité, et Molière fut sollicité de toutes parts de faire des lectures de son ouvrage. Il risqua enfin sa comédie devant le public de Paris, le 5 août 1667, pendant que le roi était au camp devant Lille. Il s'appuyait sur une espèce d'autorisation verbale qu'il avait surprise à Louis XIV, à la condition que *Tartufe* s'appellerait l'*Imposteur*.

Molière avait prodigué les précautions pour ne pas effaroucher un sentiment qu'il prévoyait devoir s'élever contre lui avec une force redoutable : conformément à la volonté royale, il avait produit sa pièce sous le titre de *l'Imposteur*. Déguisant le personnage sous l'ajustement d'un homme du monde, il lui avait donné l'habit, un petit chapeau, de grands cheveux, un grand collet, une épée, et l'avait recouvert de dentelles ; de plus, suivant ses propres expressions dans son second placet à Louis XIV, il « avait mis en plusieurs endroits des adoucissements, et retranché avec soin tout ce qu'il avait jugé capable de fournir l'ombre d'un prétexte aux célèbres originaux du portrait qu'il voulait faire. » Enfin, pour montrer qu'il ne confondait pas la vraie piété avec l'hypocrisie, il avait très habilement ménagé le rôle de Cléante.

Dans cette nouvelle transformation, M. Tartufe était devenu M. Panulphe, et un certain nombre de passages avaient été supprimés. Malgré tous ces ménagements la pièce fut arrêtée avant la seconde représentation, par le premier président Lamoignon, jusqu'à nouvel ordre du roi. Enfin, *Tartufe* put être redonné au théâtre au mois de février 1669 : il eut quarante-quatre représentations consécutives.

Molière, sentant bien que l'abus de la religion poussé à l'excès où le porte son lâche et misérable *Imposteur* est moins du ressort de la comédie que de celui de la justice, emploie un art admirable à faire

disparaître la noirceur du caractère de son héros, et à ne le faire voir que du côté le plus risible : l'indignation qu'il excite n'étouffe jamais le comique. Mais ce triomphe de l'art ne satisfait pas entièrement la morale, et Massillon, dans son célèbre sermon sur l'injustice du monde, pouvait dire « qu'un théâtre profane a eu tort de ne donner que du ridicule à un caractère abominable, si honteux et si affligeant pour l'Église, et qui doit plutôt exciter les larmes et l'indignation, que la risée des fidèles. »

Bourdaloue fut encore plus sévère à juger cette œuvre où, suivant lui, on faisait concevoir de la vraie piété d'injustes soupçons par de malignes interprétations de la fausse ; où, dans la personne d'un hypocrite imaginaire, on tournait en ridicule les choses les plus saintes « en lui faisant blâmer les scandales du siècle d'une manière extravagante ; en le représentant consciencieux jusqu'à la délicatesse et au scrupule sur des points moins importants, pendant qu'il se portait d'ailleurs aux crimes les plus énormes ; en le montrant sous un visage de pénitent qui ne sert qu'à couvrir ses infamies ; en lui donnant enfin un caractère de piété le plus austère, mais dans le fond le plus mercenaire et le plus lâche [1]. »

Toutes les suppositions possibles ont été faites à propos du *Tartufe*. Tout le monde voulut y voir la peinture de son voisin, et non la sienne. On a accolé après coup les peintures aux personnes et l'on a attribué à l'auteur une malice qu'il n'a point eue.

Quelques-uns disaient que les jésuites étaient seuls joués dans cette comédie ; et les jésuites se flattaient que l'auteur n'avait eu en vue que les jansénistes [2].

De nos jours encore on a vivement contesté la leçon morale et religieuse du *Tartufe*. Un célèbre polémiste [3] s'est distingué entre tous dans cette bataille, et, s'il a rencontré bien des contradicteurs, il a trouvé des auxiliaires même parmi les incroyants. Un libre penseur fameux, Henri Heine, n'a-t-il pas déclaré que la comédie de *Tartufe* « n'était pas seulement dirigée contre le jésuitisme de son temps, mais contre le catholicisme lui-même, bien plus contre l'idée du christianisme, contre le spiritualisme [4] ? » C'est prêter à l'auteur des intentions imaginaires. Pourquoi ne pas reconnaître que Tartufe n'est que l'hypocrite pris en flagrant délit d'hypocrisie ? Les attaques du grand comique s'adressent franchement à cet esprit de mensonge et le présentent comme le plus hideux des travers de l'humanité.

Sur le mérite littéraire et dramatique de *Tartufe* il n'y a ni partage ni controverse. Le plan est conçu et conduit de manière à exciter l'intérêt malgré toutes les invraisemblances que l'auteur a accumulées pour la marche de l'intrigue et pour l'effet théâtral. L'exposition,

1 *Sermon pour le mercredi de la 4e semaine de carême*, I.
2 Voir Racine, *Deuxième lettre à l'auteur des Visionnaires.*
3 Louis Veuillot, *Molière et Bourdaloue.*
4 *De l'Allemagne depuis Luther*, 1re partie. *Revue des deux Mondes.*

comme le disait Goethe, est ce qu'on a jamais fait de plus beau. La pièce est écrite tout entière d'un style très correct, excepté le passage qui renferme l'éloge de Louis XIV, dans le cinquième acte, morceau tellement rempli d'impropriétés de termes, d'incorrections et de négligences, qu'on a pu croire qu'il était d'une autre main.

Amphitryon (1668).

L'*Amphitryon* de Plaute était l'une des comédies les plus estimées des anciens. La vogue s'en soutint constamment; sous le règne de Dioclétien, on la représentait dans le but d'apaiser les dieux quand on les croyait irrités.

Pour célébrer les amours adultères du Jupiter de Versailles, il n'y avait rien de mieux à faire que d'accommoder au temps cette pièce hardie. Molière dut être décidé à le tenter par les encouragements, sinon par les ordres mêmes du monarque; et la cour put voir jouer sur la scène cette fameuse nuit de Compiègne qui avait marqué le triomphe de Mme de Montespan. La pièce de Plaute servit de canevas à celle de Molière, qui n'a fait qu'embellir et développer ce qu'il a puisé dans le comique latin. La seule création de Molière dans *Amphitryon* (13 janvier 1668) est le contraste si bien entendu entre le rôle de Cléanthis et celui de Jupiter d'où l'indécence et la grossièreté avaient été bannies. Malgré ces adoucissements des mœurs païennes auxquels Rotrou n'avait pas songé en traitant le même sujet peu d'années auparavant, la pièce est encore trop scandaleuse, il y a trop de Louis XIV et de la Montespan, trop de Molière et de la Béjart dans *Amphitryon* pour que la saine critique puisse l'absoudre. En vain dira-t-on que ce sujet ne peut blesser la morale, parce qu'il est hors de l'ordre naturel, et pris dans un merveilleux mythologique; il n'en choque pas moins réellement la décence et la pudeur par l'espèce de triomphe qu'il accorde sur la scène, sinon à l'intention, du moins à l'acte de l'adultère, et par un étalage de crudités cyniques qui n'avait été permis jusqu'alors qu'aux bouffons italiens.

Le vrai mérite de Molière dans *Amphitryon* est d'avoir su merveilleusement s'approprier les traits, les finesses de dialogue et les mots plaisants de Plaute[1].

Cette comédie est écrite en vers irréguliers qui forment un grand nombre de madrigaux. La plupart de ceux qui ne sont pas de pure plaisanterie ont de l'élégance, et partout l'on reconnaît la touche du maître.

[1] *Ponet animos Jupiter si Amphytrio fuerit actus pronunciatusque Plautinus.* Arnob., lib. VII.

Georges Dandin (1668).

Six mois après, Molière fit représenter une comédie en prose, *Georges Dandin ou le Mari confondu* (18 juillet 1668).

Le but moral de *Georges Dandin* est d'exposer le tableau du préjudice que les torts des parents portent à l'honneur plus encore qu'au bonheur de leurs enfants, après le mariage. La vraie cause des fautes continuelles d'Angélique, ce sont les sottes idées que son père et sa mère lui ont inculquées sur les privilèges d'immoralité de la classe à laquelle ils appartiennent et sur la misérable bassesse de celle à laquelle appartient son mari. Elle est de noblesse, elle ne saurait se contenter de l'amour de Dandin, un paysan, et tout lui semble permis pour secouer ce joug avilissant. Enfin, c'est l'incorrigible aveuglement de son père et de sa mère qui l'encourage d'un bout de la pièce à l'autre dans son ton d'arrogance et dans son dessein d'adultère.

L'Avare (1668).

Tout le fond de l'*Avare* est tiré de l'*Aululaire*. Le caractère principal est bien plus fort dans Molière que dans Plaute. Le poète latin se contente de nous présenter un avare qui cache avec les plus grandes précautions un trésor qu'il a trouvé; Molière réunit dans son héros tous les genres d'avarice; mais les changements de détail sont peu considérables.

A la marmite (*aulularia*) du comique romain, Molière a substitué une cassette. Il a remplacé par un enlèvement qui se termine par un mariage les cris d'une femme en travail d'enfant, que Plaute faisait entendre derrière le théâtre. Dans Plaute l'avare donne le trésor avec sa fille, dans Molière la cassette est rendue.

Du reste le dénoûment est plus naturel dans la pièce de Plaute, où l'avare garde sa passion jusqu'au tombeau, que dans Molière, qui fait venir un homme de bien loin pour conclure tous les mariages et pour faire faire un habit neuf à Harpagon; roman postiche comme celui qui termine l'*École des femmes*.

Malgré le vice du dénoûment la morale de la pièce reste frappante, et cet Harpagon nuit et jour assiégé de craintes au milieu de ses biens, vivant sans amis, haï de tout le monde, méprisé de ses plus vils domestiques, serait une leçon bien instructive pour les avares, si les avares en pouvaient recevoir. Au jugement de Goethe la comédie de Molière est une œuvre des plus sublimes et dramatique au plus haut degré.

Le même préjugé qui avait fait tomber le *Festin de Pierre*, parce qu'il était en prose, nuisit au succès de l'*Avare* [1] (9 septembre 1668), et

[1] Comme plusieurs autres comédies en prose de Molière, il est presque tout

empêcha d'abord de distinguer tout ce qu'il renferme d'intentions et d'effets comiques. Il n'y avait que Boileau qui opposât son suffrage et sa justice inflexible à la froideur du parterre et aux cris de la cabale. Assidu à toutes les représentations, on le voyait dans les loges et sur les bancs du théâtre applaudir chaleureusement ce chef-d'œuvre méconnu. Racine lui ayant dit un jour, comme par forme de reproche : « Je vous ai vu à la pièce de Molière, et vous riiez tout seul sur le théâtre. — Je vous estime trop, lui répondit Boileau, pour croire que vous n'y ayez pas ri, du moins intérieurement. »

Monsieur de Pourceaugnac (1669).

On ne peut parler de *Monsieur de Pourceaugnac* que pour mémoire. Cette pièce en prose, faite précipitamment, à l'occasion d'une fête que Louis XIV donnait à Chambord, est une des farces de Molière dans lesquelles il y a le moins de fond, d'idées et de forme. Du reste il n'y attachait lui-même aucune importance et ne l'avait composée que pour divertir la cour pendant quelques instants. Elle est cependant agréable à lire et les amateurs y pourraient trouver des observations dont la finesse et le comique trahissent encore le maître.

Les Amants magnifiques (1670).

En 1670, Molière eut ordre de remplacer Benserade qui avait renoncé, de fatigue, à la fonction de composer des ballets de cour dont il avait été chargé jusqu'alors. Le grand comique dut se prêter docilement à cette tâche, inférieure pour lui, de brocher des scènes qui amenassent des danses, des chants et des spectacles. Le roi, qui voulait donner à sa cour un divertissement composé de tous ceux que le théâtre peut fournir, indiqua lui-même le sujet du nouveau ballet. C'étaient, suivant les expressions de Molière même dans son avant-propos, deux princes rivaux qui, dans le champêtre séjour de la vallée de Tempé, où l'on doit célébrer la fête des Jeux Pythiens, régalent à l'envi une jeune princesse et sa mère de toutes les galanteries dont ils se peuvent aviser.

Un aussi fade tournoi ne pouvait donner lieu à un chef-d'œuvre; le ballet de Molière, après quelques représentations peu suivies, disparut de la scène. Cependant l'esprit philosophique du poète se révèle encore dans ce sujet frivole. Un bouffon de cour, qui rappelle le rôle de Moron dans la *Princesse d'Élide*, jette ses libres railleries au milieu de ces pompes et de tout cet appareil de convention, et l'astrologue

entier en vers blancs, le rythme et la mesure y sont déjà et il n'y manque que la rime.

Un membre de l'académie d'Arras, ancien député, M. Esnault, a tenté avec peu de succès de donner à l'*Avare* la forme de l'alexandrin.

Anaxarque est introduit pour donner à Molière l'occasion de frapper de ridicule l'astrologie judiciaire, encore vivace en 1670.

Le Bourgeois gentilhomme (1670).

Le *Bourgeois gentilhomme*, en prose, est, malgré la négligence du style, une des pièces capitales de Molière. Dans aucune, excepté le *Misanthrope* et le *Tartufe*, il n'a montré de plus grandes vues. Quel sujet admirablement choisi et bien pris dans la nature humaine ! La pièce pourrait s'appeler *le Vaniteux*; elle atteindrait ainsi presque tous les hommes : la grande majorité ne veulent-ils pas paraître plus qu'ils ne sont en réalité ? Il s'agit ici d'un bourgeois grossièrement élevé, qui pense qu'avec sa fortune il peut bien se donner les airs et suivre le train des gentilshommes. Mais il lui faut d'abord apprendre à parler, à se présenter, à vivre comme les gens de qualité. De là, des scènes du plus haut comique avec ses professeurs, sa femme, son futur gendre, et un certain Dorante, comte et aventurier, qui vit aux dépens de M. Jourdain en flattant ses manies. Le poète n'a pas tiré tout le parti possible de ce sujet si digne de son génie. Il s'est contenté d'esquisser les caractères. Boileau le lui reprochait souvent. Molière répondait : « Je ne puis soutenir mon théâtre que par un grand nombre de nouveautés, ce qui m'oblige à travailler trop vite. » Toujours le manque de temps ! Que de pièces de Molière eussent atteint la perfection sans cette précipitation extrême à laquelle il était si malheureusement contraint ! Le ton des deux derniers actes baisse et devient faible. Molière semble manquer de ressources dans la pitoyable invention de la ruse finale. Prenez le bourgeois le plus infatué de la société de ce temps ou du nôtre, et il sera toujours invraisemblable qu'on le fasse croire à l'amour du fils du Grand Turc pour sa fille, que sa crédulité surtout aille jusqu'à être persuadé qu'il la lui donne en mariage. Le but est dépassé.

Les Fourberies de Scapin (1671).

Molière s'était fait, dans sa jeunesse, l'auditeur assidu des farceurs : il ne dédaignait pas les tréteaux de Tabarin. C'est par suite de ce goût toujours conservé et de ces habitudes anciennes qu'il donna, dans les derniers temps de sa vie, les *Fourberies de Scapin.* Cette farce en prose avait été préparée à la hâte, en province. Elle fut représentée sur le théâtre du Palais-Royal, le 24 mai 1671.

C'est une imitation un peu violentée du *Phormion* de Térence, qui, dans le but de se réjouir aux dépens de jeunes étourdis, se les attache par toutes sortes de ruses hardies.

Molière y inséra deux scènes entières du *Pédant joué* de Cyrano de Bergerac, la fameuse scène de la galère, et la scène si plaisante où la

rieuse Zerbinette raconte à Géronte le stratagème employé par Scapin pour lui soutirer de l'argent. Quand on lui reprochait ce plagiat, il répondait : « Ces deux scènes sont assez bonnes ; cela m'appartenait de droit ; il est permis de reprendre son bien partout où on le trouve. »

Le succès de cette pièce où le sel est quelquefois bien gros coûta cher à Molière. Ses ennemis ne cessèrent plus dès lors de l'accuser de tuer au profit de ses tabarinades le goût des belles pièces, des ouvrages sérieux, c'est-à-dire du genre où triomphait l'hôtel de Bourgogne : ils affectèrent de le traiter comme un bouffon du dernier ordre.

Les Femmes savantes (1672).

Les *Précieuses ridicules* avaient fait disparaître, depuis treize ans, le ridicule jargon des romans. Dans l'intervalle l'hôtel de Rambouillet avait passé des raffinements de la carte du *Tendre* aux spéculations de la physique et de l'astronomie. Les ruelles des anciennes précieuses s'étaient transformées en laboratoire et en observatoire. Oubliant pour des billevesées tous leurs devoirs de femmes et de maîtresses de maisons, quelques extravagantes se piquèrent de régenter les lettres, et de mêler dans leurs conversations ou dans leurs écrits le beau langage et les hautes sciences. Molière tomba rudement sur ce nouveau travers : il fit les *Femmes savantes* où, comme dans *Tartufe*, la raillerie l'emporte sur l'enjouement.

Il personnifia tous les abus du bel esprit dans Philaminte, cette femme acariâtre qui, pour devenir savante, ne veut plus être ni épouse ni mère ; dans Bélise, cette prude romanesque « qui a appris la vie dans la *Clélie* de Mlle de Scudéri, et qui croit tous les hommes épris d'elle » ; dans Armande, « autre dupe qui ne veut pas s'avouer ni laisser voir aux autres qu'elle aime, parce qu'il n'est pas du bel esprit d'aimer, et qui en est punie par la jalousie [1], » types étranges que rend plus ridicules encore l'opposition du rôle charmant d'Henriette, cette jeune fille si tendre, si pure et si naturelle.

Une autre victime de Molière dans les *Femmes savantes*, ce fut l'abbé Cotin, ce malheureux poète qui s'avisait d'écrire à la fois contre Ménage, contre Boileau et contre Molière. Boileau l'avait déjà couvert de ridicule, Molière l'acheva. Aux premières représentations il était appelé Tricotin. L'acteur qui le représentait avait affecté, autant qu'il avait pu, de ressembler à l'original par la voix et par les gestes. Enfin les vers de Trissotin, sacrifiés sur le théâtre à la risée publique, étaient de Cotin même. L'humiliation du poète fut si profonde, qu'il en contracta une mélancolie noire dont il ne guérit jamais.

La querelle entre Trissotin et Vadius est un morceau littéraire fort agréable ; mais, au point de vue de l'art, plusieurs reproches lui ont été justement adressés. Cette scène d'injures dans l'appartement d'une

[1] Désiré Nisard, *Hist. de la litt. franç.*, t. III.

femme, en présence d'une femme, choque la décence et est contraire aux mœurs du temps. D'un autre côté, Philaminte et les autres acteurs pâtissent pendant la querelle à laquelle ils ne prennent aucune part, et qu'on se met tardivement en devoir d'apaiser. Enfin cette scène, entièrement épisodique, ne tient à rien, ne produit rien, non plus que le ressentiment et la lettre anonyme de Vadius.

Cette grande comédie est une des pièces que Molière a le plus soignées. Il y travailla deux ans, et Boileau lui-même donna le fini aux vers qui ne l'avaient pas reçu.

Comme la pièce était spécialement dirigée contre les savantes et les beaux esprits de l'hôtel de Rambouillet, Molière attendit, pour la faire représenter, la mort de M[me] de Montausier dont le crédit et le mérite donnaient encore trop d'influence à cette société pour qu'il fût alors facile de l'attaquer ouvertement et de parti pris.

Bien que l'intrigue soit dénuée d'intérêt et le dénoûment de naturel, les *Femmes savantes*, représentées le 11 mars 1672, eurent un succès égal aux *Précieuses ridicules*. Le père Rapin raconte en ces termes naïfs l'effet produit par les deux comédies :

« Les *Précieuses ridicules* et les *Femmes savantes* firent tant de honte aux dames qui se piquaient trop de bel esprit, que toute la nation des précieuses s'éteignit en moins de quinze jours ; ou du moins elles se déguisèrent si bien là-dessus, qu'on n'en trouva plus ni à la cour ni à la ville ; et même depuis ce temps-là elles ont été plus en garde contre la réputation de savantes et de précieuses que contre celle de galantes et de déréglées [1] ! »

C'est ainsi que souvent la comédie dépasse le but : en guérissant un travers, elle développe un vice. Les *Femmes savantes* n'en resteront pas moins, pour la verve du dialogue, la perfection du style et la vérité des caractères, un chef-d'œuvre de haut comique.

La Comtesse d'Escarbagnas (1672). — *Le Malade imaginaire* (1673).

Quelques mois avant les *Femmes savantes*, Molière avait donné au théâtre la *Comtesse d'Escarbagnas*. Cette pièce en prose est une esquisse légère des mœurs de province qui, à cette époque, tranchaient si fort avec celles de Versailles ou de Paris. Elle fut représentée à Saint-Germain le 2 décembre 1671, et n'y fut goûtée que par la fine fleur des grandes dames. Beaucoup d'autres, qui habitaient ordinairement leurs terres et ne se trouvaient qu'accidentellement à la cour, ne durent rire que du bout des lèvres. Du reste la *Comtesse d'Escarbagnas* n'a que le germe d'une bonne comédie, et un seul caractère, celui de M. Harpin, y est bien tracé avec sa brusquerie, sa libéralité humiliante et

[1] *Extraits de divers auteurs*, p. 224.

son manque de jugement. Dans tout le reste on reconnaît seulement les premiers traits d'un habile pinceau qui n'a pu revenir sur son œuvre et la perfectionner.

Le *Malade imaginaire*, 10 janvier 1673, est resté populaire et constamment admiré, malgré les défauts qui l'empêchent d'être classé parmi les chefs-d'œuvre. Argan, le malade imaginaire, est un riche bourgeois qui pourrait vivre le plus agréablement du monde, n'était sa manie qu'il caresse dans l'oisiveté et la retraite. Il ne veut autour de lui que des gens qui flattent et entretiennent sa chimère. Aussi désire-t-il avoir pour gendre un médecin qu'il pourra consulter à toute heure. Il y a dans tout ce rôle une naïveté et une bonhomie d'une expression admirable. Tout est de caractère et tracé magistralement; Purgon et Diafoirus ne sont pas des charlatans, leur ridicule consiste dans leur savoir méthodique et routinier et dans un manque de jugement qui ne leur permet point de faire un bon usage de leur science. Tous les autres rôles, ceux de Béralde, l'homme sérieux de la pièce, d'Angélique qui ne veut pas de Diafoirus pour époux et qui résiste à son père, de Toinette la soubrette insolente, de Béline la cupide femme d'Argan, sont également bien dessinés et forment un entourage aussi varié qu'intéressant au Malade imaginaire.

En définitive, Molière a moins voulu dauber sur son malade que sur les médecins. Dans cette pièce il a réuni contre eux tous les traits qu'il pouvait encore leur lancer. Il va jusqu'à proscrire la médecine en général. C'est que, malade de la poitrine depuis quelques années, il n'avait pas vu sans irritation l'inutilité des consultations et des remèdes qu'il avait essayés.

Parmi tant d'amusantes et curieuses scènes du *Malade imaginaire*, nous nous contenterons de signaler la réception du médecin. C'est chez Mme de la Sablière, en compagnie de Boileau et de la Fontaine, que cette bizarrerie fut inventée. Les couplets en furent faits par les convives en latin dit *macaronique*, et cet intermède obtint un succès de fou rire.

Certaines scènes dégénèrent en farces. Molière s'en excuse en disant que tout est permis en carnaval; mais, s'il en avait eu le loisir, il aurait certainement retouché sa pièce, pour en élaguer tout ce qui tient de la parade plutôt que de la comédie de caractère. Telle qu'il la hasardait, il en espérait beaucoup; son attente ne fut pas trompée. La médecine et les médecins firent beaucoup rire à leurs dépens. En vain Perrault voulut-il arrêter ce rire par une critique appuyée sur ces paroles de l'Écriture : *Honora medicum propter necessitatem*, il fut lui-même rangé au nombre des bernés et l'on rit de plus belle.

Mais ce rire fut court, et eut une fin tragique.

Le 17 février 1673, on représentait le *Malade imaginaire* pour la quatrième fois. Molière avait voulu paraître sur la scène, bien que très

souffrant. Il ne put achever son rôle. Transporté chez lui, il y expira le soir même entre les bras de deux sœurs de charité auxquelles il donnait l'hospitalité. Ainsi mourut à la peine ce poète inimitable, comme l'a appelé Voltaire, et le plus grand génie de son siècle comme l'avait qualifié Boileau en le présentant à Louis XIV.

Sa vie fut trop abrégée; mais elle avait été bien remplie pour l'art.

Il fut d'abord un merveilleux acteur comique. Ses ennemis avaient prise sur lui lorsqu'il voulait jouer la tragédie pour laquelle ni son caractère ni sa physionomie n'étaient faits, mais dans la comédie ils étaient obligés de le déclarer incomparable. Il s'était formé à la déclamation et au jeu de théâtre à l'école du fameux *Tiberio Fiorelli*, plus connu sous le nom de Scaramouche, qui attirait la foule au théâtre italien par son merveilleux talent pour la pantomime; ce qui fit dire méchamment à Montfleury que Molière avait la survivance de Scaramouche. Et non seulement Molière possédait en propre ces rares qualités d'acteur comique, mais encore il savait les communiquer à toute sa troupe. Segrais a dit que la perfection de la troupe de Molière *était une des particularités remarquables du siècle.* « On a vu par son moyen, dit-il, ce qui ne s'était pas encore vu et ce qui ne se verra jamais; c'est une troupe accomplie de comédiens, formée de sa main, dont il était l'âme, et qui ne peut avoir de pareille [1]. »

Ajoutons ce témoignage que lui rendait, peu de temps après sa mort, un journal hostile: « Les anciens n'ont jamais eu d'acteur égal à celui dont nous pleurons aujourd'hui la perte; et Roscius, ce fameux comédien de l'antiquité, lui aurait cédé le premier rang s'il eût vécu de son temps. Il était tout comédien depuis les pieds jusqu'à la tête. Il semblait qu'il eût plusieurs voix, tout parlait en lui, et, d'un pas, d'un sourire, d'un clin d'œil et d'un remuement de tête, il faisait plus concevoir de choses que le plus grand parleur n'aurait pu en dire en une heure [2]. »

Mais laissons l'acteur. Molière est dans ses œuvres et non dans son jeu, quelque excellent qu'il ait pu être. De son vivant il avait recueilli tous les éloges possibles; il avait pu assister lui-même à sa propre glorification, quoique ses meilleures pièces n'eussent été goûtées qu'après réflexion, et qu'il n'y ait guère eu que les *Précieuses ridicules* et l'*Amphitryon* qui aient obtenu un succès immédiat. Ses détracteurs, ne pouvant nier qu'il n'eût fait faire de grands progrès à l'art comique, en furent réduits à nier l'influence utile de la comédie et à la déclarer absolument immorale. Proscription impossible et injuste. L'essentiel était d'épurer l'art et de le rendre utile et moral en le faisant contribuer à la réforme des mœurs.

[1] *Mémoires de Segrais*, p. 173.

[2] *Oraison fun. de Molière*, Mercure galant, t. IV, 1re année.

Molière atteignit en partie ce résultat dans ses grandes pièces, bien que son objet principal ait été, comme il le dit lui-même, de faire rire les honnêtes gens sans s'inquiéter si les autres font la grimace, d'entrer comme il faut dans les ridicules des hommes et de rendre agréablement sur le théâtre les défauts de tout le monde[1]. Par ses chefs-d'œuvre il rendit le public capable d'apprécier les beautés de la langue, et ne contribua pas moins que Boileau à épurer le goût de la nation. Aussi, le rigide Despréaux considérait-il lui-même Molière comme le seul auteur qui eût réussi dans la comédie par l'imagination, la variété, la forme comique, la bonne plaisanterie et l'économie théâtrale qui l'emporte chez lui sur tous les comiques anciens et modernes.

Louis Riccoboni, dans ses *Réflexions historiques et critiques sur les différents théâtres de l'Europe*, en témoignant son admiration pour Molière, avouait que depuis quarante-cinq ans de pratique du théâtre et d'étude sur ce grand homme, il n'avait point cessé d'y découvrir quelque beauté qui lui avait échappé.

La France nouvelle aussi bien que la France du dix-septième siècle s'est éprise de Molière, et elle a fait retentir plus haut que jamais l'éloge du poète à qui elle faisait honneur, pour une grande part, de sa régénération par la tempête révolutionnaire. De 1820 à 1830, la vive polémique des romantiques contre les classiques n'osa comprendre dans ses proscriptions l'auteur du *Misanthrope* et du *Tartufe*. Molière se vit admiré et goûté presque à l'égal de Shakespeare et fut justement placé en tête de la famille des observateurs attentifs et sincères des passions humaines.

J.-B. Rousseau, qui avait eu plusieurs fois la pensée de donner au public ses sentiments sur Molière, et de redresser les jugements que divers critiques avaient souvent faits témérairement du détail de ses pièces, aurait voulu le justifier en particulier du reproche qu'on lui a adressé d'être trop populaire. Il aurait montré, par l'exemple des anciens mêmes, que « comme la comédie a des sujets de différente espèce, elle doit avoir plus d'une manière de les traiter ; que les malices, par exemple, qu'on fait à un Pourceaugnac, ne doivent pas être peintes du même pinceau que les impatiences où on expose un philosophe misanthrope ; que ce poème n'a pas été inventé seulement pour les esprits délicats, qui sont en très petit nombre, mais pour tous les esprits qui composent le public, entre lesquels il se trouve des combinaisons infinies de sensibilité qu'il faut pourtant trouver le secret de réveiller toutes, à peine de déplaire à la multitude et aux délicats mêmes que le grand nombre entraîne comme les autres[2]. »

Malgré toute la puissance de son génie et sa merveilleuse faculté d'invention, Molière est l'auteur dramatique qui a le plus emprunté à l'antiquité latine et au genre espagnol. Ses deux premières pièces de

[1] Tourreil, discours à l'Académie, 31 janvier 1704.

[2] Lettre à M. de Chauvelin, à Bruxelles, 25 juillet 1731.

quelque valeur, *le Dépit amoureux* et *l'Étourdi*, prouvent déjà une connaissance étendue de la littérature espagnole, et se ressentent beaucoup de la lecture de Cervantès et de Lope de Véga.

C'est surtout dans ses ouvrages de second ordre, dans *Don Garcie de Navarre*, dans la *Princesse d'Elide*, dans le *Festin de Pierre* et dans l'*École des maris* que Molière fait des emprunts directs à l'espagnol. Dans ses chefs-d'œuvre, il imitait les anciens qui lui apprenaient les plus grandes finesses de son art. Il allait de préférence à Plaute, et y puisait à larges mains. A Térence, cet écrivain poli, correct et élégant, cet auteur préféré des amis de l'antiquité, que Boileau proclama le maître de la comédie, il ne fit que des emprunts plus rares, et il eut toujours soin de les modifier et de les transformer. Enfin son érudition très variée lui permit de *prendre son bien* dans Lucrèce, dans Horace et dans tout ce qui s'était écrit de comédies de tous les genres avant lui et jusqu'à lui. Toutes les sources lui sont bonnes, les Latins, les Italiens, les Espagnols, le *Roman de la rose*, les fabliaux, saint Paul et Rabelais, Régnier et Pascal, Sorel et Cyrano, l'ancien et le moderne, le sacré et le profane.

Mais de ce que Molière est l'auteur comique qui a le plus emprunté, il n'en faut rien conclure contre son originalité : son imitation même témoigne constamment de l'esprit le plus inventif, et ce qu'il ajoute aux beautés qu'il s'approprie change le plomb en or. Émule tout à la fois d'Aristophane, de Plaute et de Térence, il demeure inimitable lors même qu'il s'abaisse à l'imitation.

La méditation le servit bien plus que la lecture. L'observation par le silence et la réflexion était le procédé habituel de son génie. Aussi Boileau ne l'appelait-il que le contemplateur.

Jean-Baptiste Rousseau nous a raconté dans une de ses lettres de quelle manière Molière composait ses pièces. Il observait tout ce qu'il voyait, et faisait son profit des choses qu'il entendait dire ; un mot, un seul trait lui en faisait imaginer plusieurs autres du même genre et de la même nuance ; et de tous ces traits rassemblés se formait dans sa tête un caractère uniforme, auquel il joignait tout ce qu'il croyait le plus capable de le faire paraître et de le mettre en action [1].

Quant aux règles de la composition, Molière, sans les mépriser ni les violer à plaisir, ne s'y astreignait qu'autant qu'elles n'empêchaient pas le rire qu'il voulait avant tout faire éclater dans ses pièces : « Moquons-nous, fait-il dire à Dorante dans la *Critique de l'École des femmes* [2], moquons-nous de cette chicane, où ils veulent assujettir le goût du public, et ne consultons dans une comédie que l'effet qu'elle fait sur nous. Laissons-nous aller de bonne foi aux choses qui nous prennent par les entrailles et ne cherchons point de raisonnements pour nous empêcher d'avoir du plaisir. »

Molière est l'adversaire décidé du mouvement inutile et des dépla-

[1] Lettre à Riccoboni, à Bruxelles.

[2] Acte I, sc. VIII.

cements trop fréquents ; mais, au besoin, il sait interpréter avec toute indépendance le précepte de l'unité de lieu. Il s'astreint plus rigoureusement à l'unité de temps. On ne voit guère que *Don Juan* et le *Malade imaginaire* où la stricte durée de vingt-quatre heures soit dépassée.

Mais ce dont il tient surtout à s'affranchir, c'est de la routine. Elle est son grand ennemi, et c'est à elle qu'il fait le plus constamment la guerre. « C'est la routine qu'il attaque, quand il demande qu'on ne tienne point l'esprit des femmes dans les ténèbres de l'ignorance, quand il raille la médecine ridicule des médecins de son temps, quand il nous montre que la noblesse du sang n'est rien sans la noblesse du cœur, quand il perce à jour les fausses élégances d'un langage convenu, quand il nous fait sentir que l'autorité absolue d'un père égoïste n'a pour correctif que la désobéissance et quelquefois le manque de respect des enfants, quand il fait poursuivre par des apothicaires un gentilhomme grotesque en qui se personnifie l'esprit arriéré de la province, quand il se risque enfin à enfermer un vieillard dans un sac pour le faire bâtonner par un fourbe [1]. »

Son rire atteint tout le monde sans attaquer personne. Montfleury, dans la scène IV de l'*Impromptu de l'hôtel de Condé*, parle

> « De ce daubeur de mœurs, qui, sans aucun scrupule,
> Fait un portrait naïf de chaque ridicule. »

Ce *daubeur* n'est pas de ceux qu'on puisse haïr pour sa malice. On a beau se reconnaître dans les satires de Molière, on ne saurait se blesser, n'y étant point directement flagellé et personnellement humilié. Il prend à partie un vice ou un ridicule, le personnifie, lui donne un nom de guerre, et toute la catégorie des hommes qu'il représente est flagellée sur les épaules de ce personnage de convention. « Nul avant lui ne s'était fait une habitude, une loi d'isoler sur le premier plan d'une pièce un travers plus ou moins bouffon, et de l'exposer durant un, trois ou cinq actes à une succession d'accidents et de vexations destinés à produire, au milieu de nos rires, soit sa confusion, soit sa correction [2]. » Il parvint ainsi à tirer une leçon du sens délicat qu'on a, en France, du ridicule. Il provoque au rire par une variété amusante et enseigne toujours en plaisantant : « C'est, en effet, une grande atteinte portée aux vices que de les exposer à la risée de tout le monde, » dit Molière dans la préface de *Tartufe*.

C'est surtout le rieur, le moqueur, qui apparaît dans Molière. Mais, que d'amertume souvent, que de misanthropie dans ce rire né de la tristesse surmontée ou du désespoir vaincu ! Molière, par cette gaieté toute de surface, semble vouloir calmer ses propres douleurs, fruits de la passion jalouse avec laquelle il aimait Armande Béjart, et dont

[1] Legrelle, *Holberg et Molière*, p. 365.
[2] Id., *ibid.*

les agitations revivent dans tous ses ouvrages. Dans l'*École des maris*, il se montre sous les traits d'Ariste, et cherche à gagner le cœur de sa maîtresse ; dans les *Fâcheux*, il excuse fort adroitement les emportements d'un jaloux; dans l'*École des femmes*, il exprime avec une effrayante vérité la douleur de n'être pas aimé ; dans le *Tartufe*, il apprend à sa femme qui était chargée du rôle d'Elmire à repousser avec dignité les entreprises téméraires ; enfin, dans le *Misanthrope*, l'amour, la jalousie, les soupçons éclatent à chaque vers, et communiquent à toute la pièce cette âme, cette énergie dont tous ses rivaux ensemble n'ont point approché.

Sa comédie, quoique licencieuse ou bouffonne dans les détails, comme l'a dit Bonald [1], est souvent morale dans le sujet. C'est ainsi que dans le *Malade imaginaire* on peut voir non pas une plaisanterie attristante sur les malades et les médecins, mais une vive satire contre l'égoïsme personnifié dans la personne d'Argan.

Le rire de Molière est souvent bienfaisant, mais il n'est pas le rire comique parfait, parce qu'il n'est pas complètement moralisateur. Il peut se faire qu'il arrête un homme vicieux dans ce que son penchant a de ridicule ; il ne le convertira pas à la vertu. En écoutant Molière, on s'amuse de ce que les mœurs vicieuses ont de bizarre ; on ne les prend pas en haine : comme l'a finement remarqué Chamfort, Molière ne montre jamais ses personnages corrigés par la leçon qu'ils ont reçue. Il envoie le Misanthrope dans un désert, Tartufe dans un cachot ; les jaloux n'imaginent d'autre moyen de se guérir de la jalousie, que de renoncer aux femmes, et le superstitieux Orgon, trompé par un hypocrite, ne croira plus aux honnêtes gens.

Si Molière n'est pas un rigoureux moraliste, ce que le poète comique ne saurait guère être, on ne peut nier qu'il ne soit un peintre exact de la réalité. Il nous dit : « Voilà ce qui est, et ce que j'ai vu, ce que vous voyez. » Il charge quelquefois ses couleurs quand il veut mettre en relief certains ridicules de la société, mais au fond il est véridique. A le voir, à l'entendre, on s'écrie : C'est vrai, voilà bien la nature.

En agrandissant le domaine de la comédie, il en a rehaussé les personnages.

Les anciens poètes comiques n'avaient pour plaisants que des valets. Les plaisants du théâtre de Molière sont les marquis et les gens de qualité. Il ne se contente pas de jouer la vie bourgeoise et commune ; il joue tout Paris et la cour. Il copie ses amis, ses ennemis, lui-même, et ne voulant point se borner à faire des portraits, à peindre des individus, il rassemble autour de son premier type tous les traits qui peuvent en faire un caractère général.

Et que sa palette est riche et son pinceau fécond ! Combien sont nombreux ceux qui ont posé devant son talent d'observation et qu'il

[1] *Dissert. sur la comédie.* — Bossuet, Massillon, Bourdaloue se sont montrés beaucoup plus sévères, mais peut-être, dans leur zèle pieux, ont-ils outré le blâme.

a fait revivre au théâtre ! C'est une revue générale de la scène du monde. Tout y défile : noblesse, bourgeoisie, marchands, médecins, notaires, provinciaux, pédants, fâcheux, fanfarons, intrigants, fripons, valets et maîtres ; savants et ignorants, crime et innocence, religion et hypocrisie, libertinage, misanthropie et jalousie, le mariage et l'amour, la jeunesse rieuse et la vieillesse maussade, la richesse adulée et la pauvreté dans l'oubli. Mais ces types variés, il les cherche et les prend surtout dans la famille dont il fait, en général, le cadre et le ressort de ses comédies ; dans la peinture d'un intérieur, d'une maison, il sait renfermer celle de la cour, de la ville, et nous faire connaître toute une époque. On lui a reproché de n'avoir pas entouré de tout le respect nécessaire l'autorité du père de famille, surtout dans ses pièces d'origine italienne. Du moins n'est-il pas aussi irrévérencieux que le théâtre italien, son modèle.

Molière est, comme Quinault, le poète de la royauté. Louis XIV est en scène dans toutes les pompes de Molière, comme dans celles de Quinault ; toutes ses pièces d'ordre secondaire sont consacrées à la gloire du monarque. Pour exprimer l'autorité royale, pour célébrer la puissance royale, pour légitimer les caprices royaux, il met à contribution les mille ressources de la mythologie et fait sortir de leurs grottes et de leurs antres nymphes, dryades et sylvains : ne fût-ce que pour cette raison, Louis XIV ne devait-il pas l'admirer, le protéger, l'aimer [1] ?

Poète de la royauté, Molière fut aussi le poète de la bourgeoisie et du peuple.

Après Richelieu, Jean-Baptiste Poquelin est l'homme qui a porté le coup le plus rude au privilège de la naissance. Il ne descend pas jusqu'à la lie plébéienne, mais en renversant l'ancienne aristocratie, il en élève une nouvelle. C'est dans la classe intermédiaire, dans la bourgeoisie, qu'il place toutes les vertus, la fidélité conjugale, la probité dans le commerce, la raison dans le langage, la justesse dans le goût, la prudence dans la conduite, la tolérance dans la religion.

Mais en vain veut-il s'arrêter à la bourgeoisie comme à l'idéal des classes sociales, il appartient par de certains côtés à la démocratie. S'il stigmatise sans pitié l'aristocratie expirante dans *Don Juan*, il blesse au cœur, dans le *Bourgeois gentilhomme*, cette bourgeoisie naissante. Aussi les révolutionnaires les plus radicaux l'ont-ils adopté et le comptent-ils parmi ceux qui ont le plus contribué par leurs écrits à l'avènement de 89 et même de 93 [2].

Terminons en disant quelques mots du style et de la versification chez Molière. Afin de l'apprécier justement, il est nécessaire de sépa-

[1] Pour se rapprocher de la personne de Louis XIV, Molière avait repris, en 1660, à la mort de son jeune frère Poquelin, le titre de tapissier valet de chambre du roi.

[2] Voir H. Martin, *Histoire de France*, t. XV, p. 37, éd. 1854, et Alphonse Esquiros, *les Montagnards*.

rer en lui l'auteur des farces et des pièces destinées à la foule du grand comique écrivant pour les gens de goût et pour la postérité. Chapelain lui reprochait de ne pas se garder de la scurrilité, seule imperfection qu'il lui connût, et Boileau l'a blâmé avec une étrange sévérité d'avoir souvent

> « Quitté pour le bouffon l'agréable et le fin,
> Et sans honte à Térence allié Tabarin. »

Mais, ainsi qu'il l'avouait à Chapelle, il lui fallait soutenir sa troupe avant de travailler pour l'honneur, et la foule, dont il était contraint de rechercher le suffrage, ne s'accommodait guère de l'élévation dans le style et dans les sentiments. Hasardait-il quelque chose d'un goût relevé, il lui fallait en arracher le succès avec une singulière peine. De là sans doute un peu de galimatias et de jargon dans certaines de ses pièces jugées si sévèrement par la Bruyère et même par Fénelon, qui ne savait guère estimer en Molière que le prosateur.

Les ennemis de Molière se servirent de son succès comme acteur pour décrier en lui l'auteur. Plusieurs, ne rendant justice qu'à son talent dans le burlesque, allèrent même jusqu'à le peindre comme un bouffon dont les grimaces seules faisaient passer les pièces :

> « Si, quand il fait des vers, il les dit plaisamment,
> Ces vers sur le papier perdent leur agrément[1]. »

Cependant il n'avait nul besoin de l'agrément et de la supériorité de son débit pour faire valoir ses pièces, et, loin qu'elles perdissent quelque chose à la lecture, l'excellence du style, jointe à la profondeur de l'observation, devait les faire trouver plus belles encore qu'à la représentation, et leur conserver une éternelle fraîcheur.

Aucun écrivain français n'a mieux connu, saisi et développé le génie et la force de la langue, aucun, malgré certaines incorrections et négligences, n'a écrit avec plus de justesse, de précision et de propriété d'expressions que Molière. Aucun n'a mieux su faire toujours tenir à ses personnages le langage qui convient à leur éducation, à leur caractère, à leur sexe et à leur rang.

Chez lui, le vers embrasse l'idée, s'y incorpore étroitement, la resserre et la développe tout à la fois, lui prête une figure plus svelte, plus stricte, plus complète, et nous la donne, en quelque sorte, en élixir[2].

Enfin, Molière est un des poètes qui ont jeté le plus de proverbes dans notre langue. Presque tous les traits de ses comédies sont devenus proverbiaux et se replacent sans cesse dans la conversation.

Pour le style et la versification, tous les contemporains ou rivaux

1 Montfleury, *l'Impromptu de l'hôtel de Condé*.
2 J.-B. Rousseau, lettre à M. de Chauvelin, Bruxelles.

de Molière demeurent bien loin en arrière du maître. Parmi tant de pièces en vers qu'ils produisirent, il n'en est guère qui joignent ainsi la vivacité de l'action, la vérité et la variété des caractères à la constante régularité de la composition.

Après la mort de Molière, le public parisien déserta peu à peu son théâtre, et revint aux comédiens italiens. La comédie française proprement dite abandonna l'étude sérieuse des caractères, l'observation psychologique et la haute morale, et quitta brusquement, avec Regnard et Dancourt, la société des honnêtes gens, pour se jeter dans les intrigues compliquées d'un monde interlope.

VI

QUINAULT

— 1635-1688 —

Sans la protection de Tristan l'Hermite, qui le poussa dans la carrière dramatique, Quinault eût été avocat. Mais, dès qu'il eut abordé le théâtre, à l'âge de dix-neuf ans, il ne le quitta plus, et, dans une période de trente-trois ans, il ne lui donna pas moins de trente-deux pièces. Il débuta en 1653 par les *Rivales*, comédie en cinq actes et en vers, qu'il fit suivre, en 1654, de la *Généreuse Ingratitude*, de l'*Amour indiscret* et de la *Comédie sans comédie.* Il se lança ensuite dans le genre des *Églogues amoureuses*, où il devait longtemps persévérer, par complaisance pour le compositeur florentin Lulli, lequel inaugurait en France un nouveau genre de spectacle, le *libretto* mis en musique et chanté, c'est-à-dire l'*opéra*, qui commençait à faire les délices du roi, de la cour et de la ville. Mais les premiers grands succès de Quinault lui vinrent du genre même où brilla longtemps Corneille, qui, après l'échec de *Pertharite*, en 1653, avait déserté le théâtre, et se tenait, boudeur et chagrin, dans un silence que le *public ingrat* [1] ne l'invitait pas à rompre.

Quinault aborda donc la tragédie en 1653. Aussitôt il attira sur lui toute la faveur du mobile parterre. Pendant dix ans, il régna sans partage dans la tragédie, et, même après le retour de Corneille, la ville et la cour s'empressèrent aux tragédies ridicules, la *Mort de Cyrus* (1656), *Stratonice* (1657), *Amalasonthe* (1658), le *Fantôme amoureux* (1659), que le nouvel auteur tirait des romans de Mlle de Scudéri et de la Calprenède, et où il donnait aux héros de l'antiquité et du moyen âge le langage et les sentiments des ruelles.

Ces malheureuses pièces eurent un prodigieux succès jusqu'au jour où fut jouée l'*Andromaque* de Racine. Entre toutes, une seule mérite d'être distinguée: *Astrate, roi de Tyr* (1663). Les tragédies en raisonnements amoureux et en dissertations politiques avaient fini par lasser. Tout Paris courut entendre *Astrate*, remarquable essai de réaction contre le genre ennuyeux. L'affluence fut telle, que les comédiens doublèrent le prix des places. Malgré le ridicule dont Boileau l'a couverte, cette pièce méritait son succès par plusieurs belles scènes, par l'intérêt qui y règne et par le naturel avec lequel les passions y

[1] *Épître à Fouquet.*

parlent. Malheureusement le style et la composition y sont d'une étrange faiblesse, et l'intrigue d'une puérilité et d'une trivialité désolantes, ce qui ne l'empêcha pas de se soutenir jusqu'au commencement du dix-huitième siècle.

Bien qu'*Andromède*, la *Toison d'or* et *Psyché* de Corneille aient donné le premier essor à l'*opéra*, on ne peut dénier à Quinault le titre de fondateur de ce genre brillant. Autre chose est d'avoir accidentellement donné trois divertissements orchestrés, et autre chose d'avoir fourni à la scène lyrique seize opéras complets, représentés et applaudis, et d'y avoir transporté, pendant seize ans, le merveilleux de la mythologie ancienne et de la féerie moderne.

L'opéra ne s'établit pas en France sans de vives oppositions. Les écrivains les plus autorisés se déclarèrent hautement contre cette innovation : à leur avis, c'était un spectacle qui ne parlait qu'aux yeux et ne disait rien à l'âme. Boileau le traitait de spectacle monstrueux, qui ne pouvait être adopté que par des enfants et plaire qu'à des femmes. La Bruyère se moquait également de ce genre, tout aussi conforme à la nature cependant que les chœurs des Grecs. Saint-Évremond déclarait n'avoir jamais vu d'opéra qui ne lui eût paru méprisable dans la disposition du sujet et dans les vers. Enfin la Fontaine, dans une de ses épîtres, parlait ainsi du merveilleux postiche de l'opéra :

« Des machines d'abord le surprenant spectacle
Éblouit le bourgeois, et fit crier miracle ;
Mais la seconde fois il ne s'y pressa plus.
Il aime mieux *le Cid*, *Horace*, *Héraclius* ;
Aussi de ces objets l'âme n'est point émue,
Et même rarement ils contentent la vue.
Quand j'entends le sifflet, je ne trouve jamais
Le changement si prompt que je me le promets :
Souvent au plus beau char le contre-poids résiste ;
Un dieu pend à la corde, et crie au machiniste.
Un reste de forêt demeure dans la mer,
Ou la moitié du ciel au milieu de l'enfer. »

Le siècle suivant devait encore porter des attaques non moins vives contre l'opéra.

Voltaire, dans sa dissertation sur la tragédie ancienne et moderne, s'exprime ainsi :

« Il m'a paru, en général, en consultant les gens de lettres qui connaissent l'antiquité, que ces tragédies-opéras sont la copie et la ruine de la tragédie latine. Elles en sont la copie, en ce qu'elles admettent la mélopée, les chœurs, les machines, les divinités. Elles en sont la destruction, parce qu'elles ont accoutumé les jeunes gens à se connaître en sons plus qu'en esprit; à préférer les oreilles à leur âme, les roulades à des pensées sublimes; à faire valoir

quelquefois les ouvrages les plus insipides et les plus mal écrits, quand ils sont soutenus par quelques airs qui nous plaisent. »

Beaumarchais, malgré sa qualité de mélomane, a également parlé contre l'opéra ; mais sa critique ne porte que sur un point, la lenteur que la musique fait subir à l'action.

« Moi, dit-il, qui toujours ai chéri la musique sans inconstance et même sans infidélité, souvent, aux pièces qui m'attachent le plus, je me surprends à pousser de l'épaule, à dire tout bas avec humeur : Eh ! va donc, musique ! Pourquoi toujours répéter ? N'es-tu pas assez lente ! Au lieu de narrer vivement, tu rabâches ; au lieu de peindre la passion, tu t'accroches aux mots. Le poète se tue à serrer l'événement, et toi tu le délayes. Que lui sert de rendre son style énergique et pressé, si tu l'ensevelis sous d'inutiles fredons ? Avec ta stérile abondance, reste, reste aux chansons pour toute nourriture, jusqu'à ce que tu connaisses le sublime et le tumultueux des passions.

« En effet, si la déclamation est déjà un abus de la narration au théâtre, le chant, qui est un abus de la déclamation, n'est donc, comme on voit, que l'abus de l'abus : ajoutez-y la répétition des phrases, et voyez ce que devient l'intérêt. Pendant que le vice ici va toujours en croissant, l'intérêt marche à sens contraire ; l'action s'alanguit ; quelque chose me manque ; je deviens distrait ; l'ennui me gagne ; et si je cherche alors à deviner ce que je voudrais, il m'arrive souvent de trouver que je voudrais la fin du spectacle [1]. »

Voilà comment était reçu, dans le principe, et comment fut jugé longtemps encore après son établissement, ce genre nouveau dans lequel la France devait un jour donner de ravissants chefs-d'œuvre d'harmonie, de poésie, de chorégraphie et de mise en scène, et produire de si grands et si nombreux artistes.

Tandis qu'on décriait l'*opéra* dans les livres et dans les salons, il poursuivait sa marche vers la perfection qui lui est propre. Quinault et Lulli étaient inépuisables ; et, l'appui du roi et la faveur publique aidant, il s'intronisa définitivement et conquit bon gré mal gré sa place au théâtre. Il avait bien de quoi séduire, du reste, et par sa nouveauté et par la magnificence des accessoires, les décorations, les costumes, les machines, la musique, le chant et la danse. C'était le goût du Théâtre-Italien, introduit par Mazarin, qui, grâce à ces développements splendides, parvenait à se nationaliser.

La faveur publique était acquise à Quinault; chaque opéra lui rapportait quatre mille francs ; il était un des auteurs les mieux rentés, et avait d'ailleurs une fortune indépendante. Cette belle position et ses succès le rendaient presque insensible aux traits de la satire, que lui-même, d'ailleurs, ne trouvait pas injuste à son endroit. Aussi ne voulut-il jamais rien écrire contre ses agresseurs, parmi lesquels le plus ardent était Boileau, qui lui reprochait amèrement

[1] Lettre sur la *Critique du Barbier de Séville*.

« ... Ces lieux communs de morale lubrique
Que Lulli réchauffa des sons de sa musique. »

Bossuet, de son côté, fulminait contre la corruption réduite en maximes dans les opéras de Quinault, contre toutes ces fausses tendresses et toutes ces trompeuses invitations à jouir du beau temps de la jeunesse qui retentissent partout dans ses poésies [1].

On ne saurait le laver d'accusations parties de si haut, ni le justifier pleinement de torts qu'il a lui-même reconnus et déplorés, comme l'atteste Bossuet, qui fut témoin de ses regrets; encore n'en faut-il pas exagérer la gravité. Quinault semble n'avoir été que le poète du plaisir, et cependant il a senti quelquefois avec toute la pénétration de Racine, qu'il faut représenter l'amour comme une passion funeste et tragique, dont rougissent ceux qui en sont atteints. Voltaire [2] a fait là-dessus des remarques très justes. Armide, dit-il, commence par vouloir perdre Renaud, l'ennemi de sa secte :

« Le vainqueur de Renaud, si quelqu'un le peut être,
Sera digne de moi. »

Elle ne l'aime que malgré elle; sa fierté en gémit; elle veut cacher sa faiblesse à toute la terre ; elle appelle la Haine à son secours.

« Venez, Haine implacable !
Sortez du gouffre épouvantable
Où vous faites régner une éternelle horreur.
Sauvez-moi de l'Amour, rien n'est si redoutable;
Rendez-moi mon courroux, rendez-moi ma fureur
Contre un ennemi trop aimable. »

Il y a même de la morale dans cet opéra. La Haine, qu'Armide a invoquée, lui répond :

« Je ne puis te punir d'une plus rude peine
Que de t'abandonner pour jamais à l'Amour. »

A peine Renaud s'est-il regardé dans le miroir symbolique qu'on lui présente, il a honte de lui-même, il s'écrie :

« Ciel ! quelle honte de paraître
Dans l'indigne état où je suis ! »

Il abandonne sa maîtresse pour son devoir sans balancer. Les *lieux communs de morale lubrique* ne sont que dans la bouche des génies séducteurs qui ont contribué à faire tomber Renaud sous la domination d'Armide, et, comme le dit encore ailleurs Voltaire [3], dans des ariettes détachées, où ils sont bien placés.

[1] *Sur la comédie.*
[2] *Comm. sur Corneille.* Rem. sur *Pulch.*, préf. du Commentat.
[3] Remarq. sur *Ariane*, I, I.

Si l'on examine les admirables opéras de Quinault, *Armide*, *Roland*, *Atys*, *Thésée*, *Amadis*, continue l'auteur du *Commentaire sur Corneille*, l'amour y est tragique et funeste. Y a-t-il rien, par exemple, de plus noble et de plus digne que ces vers d'*Amadis* :

« J'ai choisi la gloire pour guide,
J'ai prétendu marcher sur les traces d'Alcide :
Heureux, si j'avois évité
Le charme trop fatal dont il fut enchanté !
Son cœur n'eut que trop de tendresse.
Je suis tombé dans son malheur ;
J'ai mal imité sa valeur,
J'imite trop bien sa faiblesse. »

Enfin Médée elle-même ne rend-elle pas hommage aux mœurs qu'elle brave, en ces vers si connus :

« Le destin de Médée est d'être criminelle ;
Mais son cœur étoit né pour aimer la vertu. »

Les maximes, dans les opéras de Quinault, sont toujours courtes, naturelles, convenables au héros et à sa situation, et jamais le personnage de la scène n'en prononce une qu'à propos, tantôt pour faire pressentir sa passion, tantôt pour la déguiser.

II

Quinault méritait donc d'être traité plus favorablement par Despréaux. Pour le mieux prouver, entrons dans quelques détails sur ses principaux opéras : *Alceste ou le Triomphe d'Alcide*, *Proserpine*, *Isis*, *Persée*.

La fable d'*Alceste* (1674), cette noble tragédie-opéra, est des plus intéressantes. Alceste, femme d'Admète, roi de Phères, a été enlevée par Lycomède, roi de Scyros, pendant les fêtes mêmes des noces, et en présence d'Alcide, autre rival d'Admète, mais rival généreux, qui sait vaincre son amour. Alcide s'embarque avec Admète pour aller délivrer Alceste et la venger. Lycomède, assiégé dans Scyros, résiste et refuse de rendre sa captive. Alcide enfin brise les portes ; la ville est prise, Alceste est délivrée. Mais Admète a été mortellement blessé durant la lutte : il est ramené expirant dans les bras d'Alceste. Au milieu de la douleur générale, Apollon descend des cieux ; il annonce au roi que si quelqu'un veut se dévouer à la mort pour lui, les destins consentent qu'il vive. Cependant Admète va expirer, et personne ne se présente pour mourir à sa place. Le trouble, l'effroi, la plus vive douleur s'emparent de tous les cœurs. Tout à coup paraît Admète environné de son peuple qui célèbre son retour à la vie. Il va revoir Alceste, il est au comble du bonheur. Apollon a promis que les arts élèveraient un monument

à la gloire de la victime qui se serait immolée pour lui. Il est élevé comme par enchantement ; mais quoi ! dans l'image de celle qui s'est dévouée à la mort, Admète reconnaît sa femme. A l'instant même tout le palais retentit de ce cri de douleur : *Alceste est morte!* Admète ne peut souffrir la vie qui lui est rendue à ce prix ; il voudrait mourir aussi, quand Alcide vient lui offrir d'aller chercher Alceste dans les enfers... à cette cruelle condition qu'elle deviendra le prix de son libérateur. Admète, s'immolant à son tour pour sauver ce qu'il aime, accepte sans hésiter. Après avoir surmonté de terribles obstacles, Alcide ramène enfin Alceste à la lumière ; Admète la revoit, mais il faut qu'il la cède. Les deux époux se font des adieux mêlés de larmes. Alceste présente sa main à son libérateur ; Admète, au désespoir, veut s'éloigner : alors Hercule, content d'avoir mis à l'épreuve la générosité de son rival, renonce lui-même au bien qu'on lui a cédé. Il arrête Admète, et lui dit :

« Non, non, vous ne devez pas croire
Qu'un vainqueur des tyrans soit tyran à son tour.
Sur l'enfer, sur la mort j'emporte la victoire,
Il ne manquoit plus à ma gloire
Que de triompher de l'amour. »

On ne reconnaît guère là, certes, la pièce d'Euripide et les sentiments qu'il y a développés. Ce que le poète français a voulu, c'est frapper l'imagination et satisfaire aux idées galantes et chevaleresques de son brillant auditoire. Les sentiments qui font l'âme du sujet sont à peine énoncés en quelques vers. Encore une contre-partie comique vient-elle à tout instant, comme dans *Cadmus et Hermione*, en interrompre inopportunément l'expression. Le cœur est ému par la succession seule des faits, mais l'émotion perd un peu à ce luxe de tableaux ingénieusement variés pour amuser, pour enchanter l'imagination et les sens, à cette multiplicité de merveilles d'un spectacle qui fait intervenir dans l'action les puissances surnaturelles du ciel, de la mer et des enfers.

Le chœur des suivants de Pluton est justement célèbre :

Tout mortel doit ici paraître.
On ne peut naître
Que pour mourir.
cent maux le trépas délivre.
Qui cherche à vivre
Cherche à souffrir.
Plaintes, cris, larmes,
Tout est sans armes
Contre la mort.

. . . .

Est-on sage
De fuir ce passage ?
C'est un orage
Qui mène au port. »

Le discours d'Hercule à Pluton est d'une noblesse et d'une dignité vraiment héroïques :

« Si c'est te faire outrage
D'entrer par force dans ta cour,
Pardonne à mon courage,
Et fais grâce à mon amour. »

Tant de beautés semées dans cet opéra font comprendre qu'il ait été fréquemment repris, et toujours avec de nouveaux applaudissements.

Proserpine (1680) est un des opéras de Quinault les mieux composés, et l'un de ceux où l'on trouve le plus de variété sans disparate. C'est aussi celui dont la versification est la plus forte et la plus énergique. La Discorde dit dans le prologue :

« O cruel esclavage !
Je ne verrai donc plus de sang et de carnage !
Ah ! pour mon désespoir faut-il que le vainqueur
Ait triomphé de son courage ?]
Faut-il qu'il ne laisse à ma rage
Rien à dévorer que mon cœur ?
O cruel esclavage ! »

Aréthuse, la nymphe aimée d'Alphée, s'explique ainsi sur la puissance absolue de l'Amour.

« Vaine fierté, faible rigueur,
Que vous avez peu de puissance
Contre l'amour et la constance !
Vaine fierté, faible rigueur,
Ah ! que vous gardez mal mon cœur !
En vain par vos conseils je me fais violence ;
Je combats vainement une douce langueur :
Hélas ! vous m'engagez à faire résistance,
Et vous me laissez sans défense
Au pouvoir de l'Amour vainqueur...
Je vois Alphée, ô dieux ! où sera mon asile ?
Mon cœur est déjà charmé,
Et ma fuite est inutile :
Hélas ! qu'il est difficile
De fuir un amant aimé... !
Il approche, je tremble. Ah ! faut-il qu'il jouisse
Du trouble honteux où je suis... ?
Pardonne, Amour, si je le fuis ;
J'en ressens un cruel supplice ;
Mais, n'importe, je veux l'éviter, si je puis [1]. »

Jusqu'ici les amours épisodiques, chez Quinault, avaient été froids

[1] Acte I, sc. IV.

et de mauvais goût ; dans *Proserpine*, la douleur de Cérès, après l'enlèvement de sa fille, est touchante, et l'épisode des amours d'Alphée et d'Aréthuse est agréable et bien adapté au sujet. Cette pièce marque un progrès nouveau dans le talent du poète.

Le sujet d'*Isis* (1680) est moins intéressant que celui de *Proserpine*. Les deux derniers actes languissent par l'uniformité d'une situation trop prolongée, celle d'Io ; situation, du reste, qui prête peu à la scène et semble n'avoir été introduite que pour le besoin des décorations. En revanche, cette pièce renferme des vers qui prouvent que le talent de Quinault acquérait chaque jour plus de force et de maturité.

Hiérax parle ainsi du commencement de son amour pour Io :

« Ce fut dans ces vallons où, par mille détours,
Inachus prend plaisir à prolonger son cours,
Ce fut sur son charmant rivage
Que sa fille volage
Me promit de m'aimer toujours.
Le zéphyr fut témoin, l'onde fut attentive,
Quand la nymphe jura de ne changer jamais ;
Mais le zéphyr léger et l'onde fugitive
Ont enfin emporté les serments qu'elle a faits [1]. »

Toute la scène d'Hiérax et d'Io est d'une poésie ravissante. Pour différer une union qui a cessé de lui plaire, Io parle des présages sinistres qu'elle a vus et dont elle est troublée ; Hiérax lui répond avec une sensibilité ingénieuse :

« Notre hymen ne déplaît qu'à votre cœur volage.
Répondez-moi de vous, je vous réponds des dieux.
Vous juriez autrefois que cette onde rebelle
Se feroit vers sa source une route nouvelle
Plus tôt qu'on ne verroit votre cœur dégagé :
Voyez couler ces flots dans cette vaste plaine ;
C'est le même penchant qui toujours les entraîne ;
Leur cours ne change point, et vous avez changé.
Le mal de mes rivaux n'égale point ma peine,
La douce illusion d'une espérance vaine
Ne les fait point tomber du faîte du bonheur ;
Aucun d'eux, comme moi, n'a perdu votre cœur.
Comme eux à votre humeur sévère
Je ne suis point accoutumé :
Quel tourment de cesser de plaire,
Lorsqu'on a fait l'essai du plaisir d'être aimé ! »

Persée (1682) mérite d'être indiqué parmi les pièces de Quinault qui offrent le plus de beautés durables, ne serait-ce que pour une scène souvent citée. Quel merveilleux mélange de force et d'harmonie dans ces paroles de Méduse :

[1] Acte I, sc. II.

« Pallas, la barbare Pallas,
Fut jalouse de mes appas,
Et me rendit affreuse autant que j'étois belle ;
Mais l'excès étonnant de la difformité
Dont me punit sa cruauté,
Fera connaître, en dépit d'elle,
Quel fut l'excès de ma beauté.
Je ne puis trop montrer sa vengeance cruelle,
Ma tête est fière encor d'avoir pour ornement
Des serpents dont le sifflement
Excite une frayeur mortelle.
Je porte l'épouvante et la mort en tous lieux ;
Tout se change en rocher à mon aspect horrible.
Les traits que Jupiter lance du haut des cieux
N'ont rien de si terrible
Qu'un regard de mes yeux.
Les plus grands dieux du ciel, de la terre et de l'onde,
Du soin de se venger se reposent sur moi.
Si je perds la douceur d'être l'amour du monde,
J'ai le plaisir nouveau d'en devenir l'effroi. »

Armide (1686), la dernière pièce de Quinault, est son chef-d'œuvre. Elle met sur la scène les fabuleux enchantements de la fille d'Hidraot. Tout prêtait dans ce sujet, déjà immortalisé par le Tasse, aux merveilles théâtrales et aux conceptions lyriques ; mais il n'en fallait pas moins une riche imagination et un talent de versification bien étendu pour en tirer si admirablement parti. Chacune des situations imaginées par Quinault est pleine d'intérêt ; l'invention allégorique est d'une richesse séduisante, un charme délicieux s'attache à tous les détails, et le style est d'une élégance et d'une harmonie continues. Presque tout serait à citer, si l'on voulait relever une à une les beautés de ce ravissant opéra. L'exposition est d'un effet saisissant. Armide, abîmée dans la tristesse, est entre ses deux confidentes qui l'entretiennent de sa gloire, de sa fortune et de ses exploits dans le camp de Godefroy :

« Les plus vaillants guerriers, contre vous sans défense,
Sont tombés en votre puissance. »

La guerrière musulmane répond par un vers qui révèle, avec sa douleur, son caractère et ses ressentiments, et qui annonce toute la pièce :

« Je ne triomphe pas du plus vaillant de tous [1]. »

L'intérêt va croissant d'acte en acte. Le premier renfermait un songe funeste fait par Armide. Il lui prédisait qu'elle tomberait sous la puissance du héros :

[1] *Armide*, acte I, sc. I.

« J'ai cru qu'il me frappoit d'une atteinte mortelle,
Je suis tombée aux pieds de ce cruel vainqueur. »

Au second acte, Renaud, endormi, est au pouvoir d'Armide. C'en est fait ! elle va venger sa gloire et son amour :

« Enfin, il est en ma puissance
Ce fatal ennemi, ce superbe vainqueur.
Le charme du sommeil le livre à ma vengeance.
Je vais percer son invincible cœur.
Par lui tous mes captifs sont sortis d'esclavage,
Qu'il éprouve toute ma rage..... »

Armide *va pour frapper Renaud, et veut exécuter le dessein qu'elle a formé de lui ôter la vie.*

« Quel trouble me saisit ? Qui me fait hésiter ?
Qu'est-ce qu'en sa faveur la pitié me veut dire ?
Frappons... Ciel ! qui peut m'arrêter ?
Achevons... je frémis ! Vengeons-nous... je soupire !
Est-ce ainsi que je dois me venger aujourd'hui ?
Ma colère s'éteint quand j'approche de lui.
Plus je le vois, plus ma fureur est vaine,
Mon bras tremblant se refuse à ma haine.
Ah ! quelle cruauté de lui ravir le jour !
A ce jeune héros tout cède sur la terre.
Qui croiroit qu'il fût né seulement pour la guerre ?
Il semble être fait pour l'amour.
Ne puis-je me venger à moins qu'il ne périsse ?
Hé ! ne suffit-il pas que l'amour le punisse ?
Puisqu'il n'a pu trouver mes yeux assez charmants,
Qu'il m'aime au moins par mes enchantements,
Que s'il se peut, je le haïsse.
Venez, secondez mes désirs,
Démons, transformez-vous en d'aimables zéphyrs.
Je cède à ce vainqueur, la pitié me surmonte ;
Cachez ma faiblesse et ma honte
Dans les plus reculés déserts.
Volez, conduisez-nous au bout de l'univers. »

Dans le ballet du troisième acte, l'évocation de la Haine est un effort merveilleux de l'art. Armide aime Renaud et désire de le haïr. Ainsi, suivant la remarque de Marmontel, dans l'âme d'Armide l'amour est en réalité, et la haine n'est qu'en idée. On ne parle point le langage d'une passion que l'on ne sent pas : le poète, au naturel, ne pouvait donc exprimer vivement que l'amour d'Armide. Comment s'y est-il pris pour rendre sensible, actif et théâtral le sentiment que la belle guerrière n'a pas dans le cœur? Il en a fait un personnage. Et quel développement eût jamais eu le relief de ce tableau, la chaleur et la véhémence de ce dialogue?

LA HAINE.

« Sors, sors du sein d'Armide ; Amour, brise ta chaîne.

ARMIDE.

Arrête, arrête, affreuse Haine :
Laisse-moi sous les lois d'un si charmant vainqueur ;
Laisse-moi, je renonce à ton secours horrible.
Non, non, n'achève pas ; non, il n'est pas possible
De m'ôter mon amour sans m'arracher le cœur.

LA HAINE.

N'implores-tu mon assistance
Que pour mépriser ma puissance ?
Tu me rappelleras, peut-être dès ce jour,
Et ton attente sera vaine,
Je vais te quitter sans retour.
Je ne puis te punir d'une plus rude peine
Que de t'abandonner pour jamais à l'Amour. »

On citera toujours cette fin de la scène célèbre du cinquième acte :

RENAUD.

« D'une vaine terreur pouvez-vous être atteinte,
Vous qui faites trembler le ténébreux séjour ?

ARMIDE.

Vous m'apprenez à connaître l'amour ;
L'amour m'apprend à connaître la crainte.
Vous brûliez pour la gloire avant que de m'aimer ;
Vous la cherchiez partout d'une ardeur sans égale.
La gloire est une rivale
Qui doit toujours m'alarmer.

RENAUD.

Que j'étois insensé de croire
Qu'un vain laurier donné par la victoire
De tous les biens fût le plus précieux !
Tout l'éclat dont brille la gloire
Vaut-il un regard de vos yeux ?
Est-il un bien si charmant et si rare
Que celui dont l'amour veut combler mon espoir ?

ARMIDE.

La sévère raison et le devoir barbare
Sur les héros n'ont que trop de pouvoir.

RENAUD.

Plus je suis amoureux, plus la raison m'éclaire.
Vous aimer, belle Armide, est mon premier devoir ;
Je fais ma gloire de vous plaire,
Et tout mon bonheur de vous voir. »

Et comme tous ces vers coulent de source et rencontrent aisément le rythme musical! Ne semble-t-il pas qu'on va chanter en les lisant ?

« Le perfide Renaud me fuit;
Tout perfide qu'il est, mon lâche cœur le suit.
Il me laisse mourante, il veut que je périsse,
Je revois à regret la clarté qui me luit,
L'horreur de l'éternelle nuit
Cède à l'horreur de mon supplice, etc. »

Le quatrième acte, trop épisodique, est languissant. Mais quelle reprise d'intérêt dramatique dans le cinquième ! Et quel coup d'éclat à la fin, après le départ de Renaud !

« Fuyez, plaisirs, fuyez ; perdez tous vos attraits.....
Démons, détruisez ce palais. »

Et les démons, en effet, accourent à sa voix, et le splendide palais d'Armide disparaît sous leurs efforts aux yeux des spectateurs.

III

Parmi les pièces que Quinault a données au théâtre avant d'avoir adopté définitivement le genre tragi-héroïque, une comédie de caractère et d'intrigue, mais surtout d'intrigue, *la Mère coquette ou les Amants brouillés*, jouée en 1664, est restée célèbre et est, avec le *Menteur* de Corneille, ce qu'on vit de plus parfait en comédie avant les chefs-d'œuvre de Molière.

Cette pièce est très habilement conduite. Les caractères sont naturels; il y a des détails agréables et ingénieux et de bonnes plaisanteries ; la versification est facile et généralement correcte, mais un peu faible : ce n'est pas encore la touche de Molière. Voltaire a remarqué que c'est la première comédie où l'on ait peint ceux qui furent depuis appelés les *marquis*. Un des principaux personnages de la *Mère coquette* est un marquis ridicule, avantageux et poltron, sur lequel Regnard paraît avoir modelé celui du *Joueur*, principalement dans la scène où le marquis refuse de se battre.

Ismène, la mère coquette, n'est pas une mère cruelle ; le sentiment de l'amour maternel n'est pas entièrement perverti chez elle ; au fond même, elle aime cette fille dont elle n'a pas à se plaindre. Mais les seize ans de celle-ci lui donnent de l'ombrage et lui paraissent mena-

cer les nouveaux sentiments de son cœur. La scène suivante dépeint cette femme coquette avec autant de vérité que d'agrément :

ISMÈNE.

« Une fille à seize ans défait bien une mère :
J'ai beau, par mille soins, tâcher de rétablir
Ce que de mes appas l'âge veut affaiblir,
Et d'arrêter par art la beauté naturelle
Qui vient de la jeunesse et qui passe avec elle,
Ma fille détruit tout dès qu'elle est près de moi,
Je me sens enlaidir sitôt que je la voi ;
Et la jeunesse en elle, et la simple nature,
Font plus que tout mon art, mes soins et ma parure.
Fut-il jamais sujet d'un plus juste courroux ?

LAURETTE.

Elle a tort, en effet, je l'avoue avec vous.
Mais on sait à ce mal le remède ordinaire ;
Faites-la d'un couvent au moins pensionnaire.
Quoi ! vous hochez la tête ? est-ce que vous doutez
Qu'Isabelle ose rien contre vos volontés ?

ISMÈNE.

Non, je puis m'assurer de son obéissance ;
Elle suit mes désirs toujours sans résistance :
Je la trouve soumise à tout ce que je veux,
Et c'est ce que j'y trouve encor de plus fâcheux,
Puisqu'elle m'ôte ainsi tout prétexte de plainte
Pour couvrir le dépit dont je me sens atteinte.
Pour l'éloigner de moi, je n'ai qu'à le vouloir.
Mais, Laurette, quels maux n'en dois-je pas prévoir ?
C'est, dans l'état de veuve où je dois me réduire,
Un prétexte aux plaisirs qu'une fille à conduire.
Je puis, sous la couleur d'un soin si spécieux,
Prétendre sans scrupule à paraître en tous lieux,
A jouir des douceurs du cours, des promenades,
A voir les jeux publics, bals, ballets, mascarades ;
Et n'ayant plus de fille à mener avec moi,
Je dois vivre autrement, et c'est là mon effroi.
Le grand monde me plaît ; je hais la solitude ;
Il n'est point à mon gré de supplice plus rude ;
Et j'aime encore mieux voir ma fille à regret,
Qu'éviter, à ce prix, le tort qu'elle me fait.

LAURETTE.

Elle ne vous fait pas tant de tort qu'il vous semble ;
On vous prend pour deux sœurs, quand on vous voit ensemble.

ISMÈNE.

Sans mentir ?

LAURETTE.

Je vous parle avec sincérité.

ISMÈNE, *se regardant dans son miroir de poche.*

Comment suis-je aujourd'hui ? Mais, dis la vérité.

LAURETTE.

Vous ne fûtes jamais plus jeune ni plus belle ;
Surtout votre beauté paraît fort naturelle.

ISMÈNE.

Est-il bien vrai, Laurette ?

LAURETTE.

Il n'est rien plus certain.

ISMÈNE.

Tu peux prendre pour toi cette jupe demain ;
Je viens d'apercevoir que la tienne se passe. »

Ismène aime Acanthe, qui devait épouser Isabelle, sa fille, et veut profiter d'une petite mésintelligence qui a éclaté entre les jeunes amants pour le décider à l'épouser elle-même. A l'aide de cette brouille légère qu'entretient par mille fourberies la soubrette Laurette, elle espère réussir dans son projet de marier Isabelle avec le père d'Acanthe, et ainsi de s'assurer le fils. Le troc des enfants est bientôt décidé, car le vieillard ne serait pas fâché d'épouser la jeune fille.

Acanthe consent à cet arrangement dans une scène entre Ismène et lui, qui est un chef-d'œuvre d'art comique. Sa passion pour Isabelle y éclate à chaque mot et blesse à tout instant la vanité et l'amour d'Ismène. La même scène a lieu entre le père d'Acanthe et Isabelle. Par dépit, la jeune fille consent aussi à épouser le vieillard, mais elle ne lui parle que de son fils et de sa tendresse pour lui. Cette conclusion est pourtant impossible. Isabelle, dans un billet d'une naïveté charmante, sollicite d'Acanthe une explication :

« Je voudrois vous parler et nous voir seuls tous deux.
Je ne conçois pas bien pourquoi je le désire.
Je ne sais ce que je vous veux ;
Mais n'avez-vous rien à me dire ? »

Après cette explication les amants se réconcilient. Mais comment dénouer heureusement l'intrigue ? Le mari d'Ismène n'était absent que pour revenir à point trancher le nœud et lever les derniers obstacles.

IV

Le théâtre ne fut pas l'occupation exclusive de Quinault. On a de lui un léger recueil de poésies diverses. La plus remarquable de toutes les pièces qui le composent est la description de la *Maison de Colbert à Sceaux*. Ce petit poème, plein d'esprit, de délicatesse, de noblesse et de grâce, est en deux chants, dont le premier offre le récit de la rencontre que fit l'auteur de la nymphe de ces lieux et de la grâce avec laquelle elle lui fit elle-même admirer toutes choses en détail. A la fin de ce premier chant, la nymphe disparaît. Les vers qui dépeignent cette disparition sont vaporeux comme l'aérienne divinité :

« Je crus la retenir, mais sa robe volante
Fut changée, au moment que j'y portai la main,
En un souffle léger que je suivis en vain.
La nymphe ne laissa qu'une trace brillante
Qui s'éleva dans l'air et disparut soudain. »

Le second chant contient une belle description d'un tableau de l'Aurore peint par le Brun. On y retrouve, comme partout chez Quinault, facilité, grâce et harmonie. Nous ne citerons que la strophe du lever de l'Aurore :

« L'Aurore avec impatience
Détourne son inquiet regard,
Pour solliciter le départ
Du dieu du jour qu'elle devance.
De jeunes Amours empressés,
Pour servir la déesse à la hâte avancés,
Lui donnent les roses nouvelles,
Dont la pourpre lui sert d'ornement au matin.
Elle en réserve les plus belles,
Et le reste, en tombant, va parer son chemin. »

Les deux chants sont rimés avec cette aisance, ce tour délicat et ce doux euphonisme, qui sont les principales qualités du style de Quinault.

V

Peu d'auteurs dramatiques ont eu au même degré que Quinault le talent de la composition. Ses sujets, toujours simples, sont exposés avec facilité, noués et dénoués sans peine. En outre, dans chacune de ses pièces, la part de l'invention est grande.

Il est aussi un des écrivains les plus purs du dix-septième siècle. Voltaire constate qu'il n'y a pas une seule faute contre la langue dans ses opéras, depuis *Alceste*. « Aucun auteur, dit-il, n'a plus de précision que lui, et jamais cette précision ne diminue le sentiment; il écrit

aussi correctement que Boileau [1]. » Dans les morceaux soignés de ses belles pièces, ses vers sont coulants, ses phrases arrondies, cadencées, mélodieuses. Il a un tour aisé, une limpidité transparente.

Un certain nombre de contemporains trouvaient que, chez lui, les pensées n'étaient pas assez nobles, assez fines, ni assez recherchées ; que les expressions dont il se servait étaient trop communes et trop ordinaires ; enfin que son style ne consistait que dans un certain nombre de paroles qui revenaient toujours [2]. Ces censeurs ne se rendaient pas assez compte des exigences de la musique et des gênes auxquelles les compositeurs soumettaient le poète. Quinault avait dans le musicien Lulli une espèce de tyran aux caprices duquel il s'asservissait avec une étonnante complaisance. De tant de vers qu'il fit pour lui, aucun ne finit par *ée* ni par *ue*, parce que le Florentin n'aimait pas ces terminaisons. Et c'était pour un caractère ingrat qu'il violentait ainsi son génie. « Comme Lulli, dit Voltaire, était très plaisant, très débauché, adroit, intéressé, bon courtisan, et par conséquent aimé des grands, et que Quinault n'était que doux et modeste, il tira toute la gloire à lui. Il fit accroire que Quinault était son garçon poète, qu'il dirigeait, et qui, sans lui, ne serait connu que par les satires de Boileau [3]. »

Quinault n'a pas seulement la plus douce et la plus aimable souplesse ; la vigueur et l'énergie ne lui font pas défaut.

Cérès, au désespoir après l'enlèvement de sa fille, s'écrie, la flamme à la main pour embraser les moissons :

« J'ai fait le bien de tous. Ma fille est innocente,
Et pour toucher les dieux mes vœux sont impuissants.
J'entendrai sans pitié les cris des innocents,
Que tout se ressente
De la fureur que je sens. »

Il n'y a pas moins d'énergie dans le cinquième acte d'*Atys* :

« Quoi ! Sangaride est morte ! Atys est son bourreau !
Quelle vengeance, ô dieux ! quel supplice nouveau !
Quelles horreurs sont comparables
Aux horreurs que je sens !
Dieux cruels, dieux impitoyables,
N'êtes-vous tout-puissants
Que pour faire des misérables ? »

Quelle vigueur aussi dans quelques passages d'*Atys*, celui des opéras Quinault que Mme de Maintenon préférait à tous, et dont le dénoûment est le plus tragique ! Cybèle, après avoir égaré la raison

[1] *Comm. sur Corneille*. Remarq. sur *Andromède*, I, I.
[2] Voir Perrault, *Parall. des anciens et des modernes*, IVe Dial.
[3] Volt., *Dict. phil.*, article ART DRAMATIQUE.

d'Atys qui, dans sa fureur, a tué sa bien-aimée Sangaride, lui dit avec une joie atroce :

« Achève ma vengeance, Atys : connais ton crime,
Et reprends ta raison pour sentir ton malheur. »

Quoi de plus fortement écrit que ce monologue de Méduse dans *Persée* :

« J'ai perdu la beauté qui me rendit si vaine ;
Je n'ai plus ces cheveux si beaux
Dont autrefois le dieu des eaux
Sentit lier son cœur d'une si douce chaîne.
Pallas, la barbare Pallas,
Fut jalouse de mes appas,
Et me rendit affreuse autant que j'étois belle. »

et les autres vers que nous avons déjà cités ?

L'opéra romanesque de *Thésée* renferme des passages d'une admirable énergie, tel que celui-ci :

« Esprits malheureux et jaloux,
Qui ne pouvez souffrir la vertu qu'avec peine,
Vous, dont la fureur inhumaine
Dans les maux qu'elle fait trouve un plaisir si doux,
Démons, préparez-vous à seconder ma haine ;
Démons, préparez-vous à servir mon courroux. »

Et ces accents plus vigoureux encore de Médée :

« Sortez, ombres, sortez de la nuit éternelle ;
Voyez le jour pour le troubler ;
Que l'affreux désespoir, que la rage cruelle
Prennent soin de vous rassembler.
Avancez, malheureux coupables,
Soyez aujourd'hui déchaînés.
Goûtez l'unique bien des cœurs infortunés,
Ne soyez pas seuls misérables.
Ma rivale m'expose à des maux effroyables ;
Qu'elle ait part aux tourments qui vous sont destinés.
Non, les enfers impitoyables
Ne pourront inventer des horreurs comparables
Aux tourments qu'elle m'a donnés.
Goûtons l'unique bien des cœurs infortunés,
Ne soyons pas seuls misérables. »

Ce seul couplet, conclut Voltaire, vaut mieux peut-être que toute la *Médée* de Sénèque, de Corneille et de Longepierre, parce qu'il est fort et naturel, harmonieux et sublime[1].

A côté des beautés si nombreuses semées dans les œuvres de Qui-

[1] *Comm. sur Corn.* Rem. sur *Méd.*, IV, 2.

nault, la critique doit signaler les défauts qui ont empêché ce poète de prendre place tout au premier rang des écrivains de son époque. Il n'est aucune de ses pièces qui ne se ressente de la précipitation du travail et du parti pris d'agiter sans cesse la baguette des enchanteurs au détriment du vrai langage des passions. On peut encore lui reprocher, mais avec moins de sévérité que ses contemporains, de ne pas savoir soutenir son style, parfois si brillant et si élevé, de baisser tout d'un coup le ton jusqu'à la familiarité, d'introduire du comique dans des scènes faites pour inspirer la terreur et la pitié, d'avoir mêlé à la plupart de ses divertissements des vers prosaïques et même ridicules, enfin d'avoir jeté dans ses premiers poèmes lyriques des bouffonneries, à l'exemple des Italiens dont les opéras étaient remplis d'arlequinades. Mais, en somme, les qualités l'emportent de beaucoup sur les défauts, et, soit pour son talent de composition, soit pour son style, Quinault doit être classé immédiatement après les hommes de génie, malgré les efforts de Boileau pour le faire descendre plus bas et ceux de Voltaire pour l'élever plus haut.

VII

THOMAS CORNEILLE

— 1625-1709 —

Nommer Thomas Corneille après Pierre Corneille et Racine, n'est-ce pas une sorte de nécessité? Son nom s'impose pour ainsi dire; mais quel abîme les épare de ces grands hommes! « Le cadet de Corneille n'était pas tout à fait sans génie; il ne sera cependant jamais que le très petit Corneille[1], » disait Boileau à Louis Racine, pour le détourner de faire des vers.

Presque toutes les tragédies de Thomas Corneille, et ce furent celles-là qui eurent le plus de succès, sont des pièces espagnoles remaniées. Plusieurs offrent un grand fracas d'événements tragiques, et rappellent le genre de Scudéry et de Rotrou, mais, à l'exception d'*Ariane* et du *Comte d'Essex*, toutes ne sont guère que des romans dialogués. Le frère de l'auteur de *Polyeucte* est un des premiers qui aient altéré la noble simplicité de la tragédie par des intrigues romanesques, par des fadeurs amoureuses, par des raisonnements entortillés, par un héroïsme alambiqué, et par le ton le plus froidement sentencieux, le tout exprimé avec une diffusion insupportable et dans des vers flasques et incolores.

Parmi tant de pièces d'une lecture rebutante, il n'y a guère qu'*Ariane* qui captive l'attention par quelques morceaux très naturels et très touchants. Le caractère d'Ariane est vigoureusement tracé. Au quatrième acte elle fait admirablement éclater la fureur d'une amante trahie:

> « Et lorsque son amour a tant reçu du vôtre,
> Vous le verrez sans peine entre les bras d'une autre?
> — Entre les bras d'une autre! Avant ce coup, ma sœur,
> J'aime, je suis trahie, on connaîtra mon cœur[2]. »

Mais tous les autres personnages sont bien inférieurs. Thésée est froid et embarrassé; Phèdre, tout occupée d'intrigues, révolte par sa perfidie envers une sœur pleine de confiance en elle; enfin, comme l'a

[1] L. Racine, *Mém. sur J. Racine*, II.
[2] Acte IV, sc. III.

remarqué Schlegel, le roi Onare, qui veut absolument prendre la place vacante de l'amant, et le conciliant Pirithoüs sont pitoyables, pour ne pas dire ridicules. En somme cette pièce qui fit tant de bruit est faible et languissante.

Thomas Corneille n'était cependant pas dénué de talent dramatique. Il sait conduire une pièce, amener les situations et les varier ; son style manque le plus souvent de force et d'harmonie ; mais il est correct, riche et facile. Sans doute plus de travail et de soin l'eussent élevé plus haut à côté de son immortel frère dont l'éclat l'a empêché de briller autant qu'il le méritait parmi les écrivains de second ordre [1].

[1] Entre ses meilleurs travaux poétiques, nous signalerons aux curieux une traduction en vers des quinze livres des *Métamorphoses d'Ovide.* Le texte est agréablement éclairci par un commentaire ingénieux, inséré, sans confusion, dans les endroits qui, sans ce secours, n'auraient pu être aisément compris par le grand nombre des lecteurs.

VIII

MONTFLEURY

— 1640-1685 —

Le père d'Antoine Jacob, dit Montfleury, avait été comédien et auteur. Il voulut faire de son fils un avocat ; mais cet indocile quitta bientôt la robe pour le théâtre auquel il donna un certain nombre de pièces, comédies et tragi-comédies, dont deux sont restées célèbres, *la Femme juge et partie*, qui balança le succès du *Tartufe*[1], *l'Impromptu de l'hôtel de Condé*, dirigé contre Molière, qui, dans l'*Impromptu de Versailles*, avait tourné en ridicule Montfleury le père et tous les acteurs du théâtre de l'hôtel de Bourgogne.

Montfleury connaît la scène. Il a du comique, de la gaieté, de la verve et de l'esprit ; il trace et soutient bien ses caractères. Mais il est sans variété dans l'invention et n'a nul souci de la vraisemblance. Son seul but est d'amuser le public en piquant sa curiosité et souvent aussi en flattant les instincts grossiers de la foule par des licences qui vont jusqu'au cynisme. Ses pièces n'ont de moral que le titre : l'*École des filles*, en particulier, ne pourrait guère être fréquentée sans danger pour ses élèves. Pour entrer, à la suite de Molière, dans la comédie de mœurs et de caractères, il lui aurait fallu un peu plus d'imagination, de brillant et de talent d'observation.

Son vers, court, brisé, rapide, avec des rejets et des enjambements, est bien le vers de la comédie tel que nous l'aimons aujourd'hui. Mais il ne sait pas écrire. Chez lui les incorrections côtoient sans cesse les traits d'esprit. Sa diction n'est pas absolument basse et triviale, mais terre à terre, sans dignité, sans noblesse et sans chaleur. Joyeux à froid, Montfleury respire cette gaieté factice du philosophe qui ne s'émeut de rien et qui a pris le parti de rire de tout. Avec toutes ces infériorités il est encore un des auteurs comiques du deuxième ordre qui se rapprochent le plus du maître.

[1] Onésime Leroy a refait pour le Théâtre-Français la *Femme juge et partie*. Il n'a guère conservé qu'un acte de Montfleury et a sacrifié quelques jolies scènes, mais il y a ajouté une foule de traits plaisants et de détails comiques qui rappellent l'ancienne école.

IX

BOURSAULT

— 1638-1701 —

Edme Boursault naquit à Mussy-l'Évêque en Champagne, au commencement d'octobre 1638. Son père, ancien militaire, homme de plaisir, se préoccupa si peu de son instruction, qu'à son arrivée à Paris, en 1651, le jeune homme ne parlait encore que le patois champenois. Mais une étude active de la langue française rendit en très peu de temps ses connaissances assez profondes pour lui permettre d'écrire un excellent ouvrage d'éducation à l'usage du dauphin. Comme récompense, on le nomma sous-précepteur du prince; mais son ignorance de la langue latine lui fit décliner cet emploi. Boursault devait montrer plus tard le même sentiment de modestie, lorsqu'il répondit à Thomas Corneille qui l'engageait à demander son admission à l'Académie française : « Que ferait l'Académie d'un sujet ignare et non lettré qui ne sait ni le grec ni le latin? » La suppression de deux gazettes qu'il avait entreprises successivement l'engagea à se tourner vers le théâtre où ses efforts furent plus heureux. Le *Mercure galant, Ésope à la ville* et *Ésope à la cour* obtinrent à la représentation un succès qui ne se justifie pas à la lecture. Le rédacteur du journal *le Mercure galant*, Visé, obtint de Boursault que le nom de sa pièce fût changé. Jouée sous l'appellation de la *Comédie sans titre*, cette pièce, qui, parut d'abord avec le nom de *Poisson*, offre une satire assez piquante des ambitieux de tout genre qui ne cessent d'intriguer pour prendre la place des gens de mérite.

Ésope à la ville n'eut pas le même succès; les fables dont cette pièce est parsemée ne plaisaient pas au public après celles de l'inimitable la Fontaine.

Esope à la cour ne fut joué qu'après la mort de Boursault. C'est une bonne comédie où se trouve une vive scène de courtisans auxquels le roi permet de lui signaler ses défauts. Tous semblent s'être entendus pour ne lui trouver que des vertus et pour les faire ressortir. Un seul ose dire que le roi aime le vin et qu'il boit quelquefois outre mesure. Louis XIV, ayant vu jouer *Ésope à la cour*, crut que la reine l'avait fait placer à dessein dans le répertoire. Il trouva cette pièce mauvaise et défendit qu'on la représentât devant lui. Après sa mort les comédiens avaient eu le projet de la reproduire, mais ils en furent empêchés par

les gentilshommes de la chambre. Louis XVI, racontent les *Mémoires secrets*[1], trouvant ce titre dans un almanach ou ailleurs, désira qu'on jouât cette comédie, dont le titre l'avait piqué, et, bien différent de son aïeul, il la jugea admirable, pleine de morale, excellente pour les rois, et demanda qu'on la lui fît entendre souvent.

Dans ses bonnes pièces, à défaut de caractères bien fermement tracés, d'un plan et d'une intrigue noués fortement, Boursault a de la gaieté, de la verve, des situations comiques, et un style qui rappelle quelquefois, par sa franchise, par le naturel du dialogue, celui de Molière.

Avec des mérites qui lui assurent une place dans l'histoire du théâtre français, Boursault est surtout resté célèbre pour avoir été l'adversaire de Molière, de Boileau, de Racine, pour avoir, jeune encore, écrit contre Molière le *Portrait du peintre*, contre Boileau la *Satire des Satires*, contre Racine la préface de son petit roman d'*Artémise et Polianthe* où il se venge sur le *Britannicus* des dédains que le grand poète avait montrés pour son *Germanicus*, pitoyable tragédie où l'histoire est ridiculement défigurée, où tous les caractères sont renversés, et dont le style, mélange de platitude et de subtilité, de banalités triviales et de prétentions ampoulées, ne rappelle guère un rival de Racine et de Molière.

Le *Portrait du peintre* et la *Satire des Satires* furent, dans sa pensée, plutôt des représailles que des agressions. S'étant sans doute rang parmi les nombreux adversaires de l'*École des femmes* de Molière, il avait cru se reconnaître dans le Lysidas de la *Critique*, et, d'un autre côté, Boileau, pour être agréable à Molière, avait mis le nom de Boursault dans sa septième satire, parmi ceux des froids rimeurs. Boursault se vengea noblement du satirique. Il avait appris à Montluçon, où il était receveur des tailles, que Despréaux, qui prenait les bains à Bourbonne, se trouvait dépourvu d'argent. Aussitôt il court auprès de lui et le force d'accepter un prêt de 200 louis. Ce fut le gage d'une réconciliation cordiale, et Boileau fit disparaître des *Satires* le nom de celui dont il disait plus tard : « Venons à M. Boursault, qui est, à mon sens, de tous les auteurs que j'ai critiqués celui qui a le plus de mérite[2]. »

[1] *Mém. secrets pour servir à l'hist. de la république des lettres*, 2 fév. 1779, t. XIII, p. 271.

[2] *Lettre de Despréaux à Brossette*, 1er avril 1700.

X

LA FOSSE (Antoine d'Aubigny de)

— 1653-1708 —

La Fosse, neveu du célèbre peintre Ch. de la Fosse, naquit à Paris, vers 1653. Successivement secrétaire du marquis de Créqui et du duc d'Aumont, il consacra ses loisirs à l'étude de l'antiquité et à la composition de quatre tragédies: *Polyxène* (1686), *Thésée* (1700), *Corésus et Callirhoé* (1698), et *Manlius Capitolinus* (1698). « *Corésus*, dit la Harpe, est un mauvais roman. *Thésée*, qui vaut un peu mieux, est aussi dans le goût romanesque. La Fosse a porté ce goût jusque dans l'ancien sujet de *Polyxène*, qui dans sa simplicité aurait pu avoir beaucoup plus d'intérêt; mais *Manlius* est une véritable tragédie : tous les caractères sont parfaitement traités; ils agissent et parlent comme ils doivent agir et parler. L'intrigue est menée avec beaucoup d'art, et l'intérêt gradué jusqu'à la dernière scène. » Imitée de la *Conjuration de Venise* d'Otway, cette pièce est supérieure à l'original. La Fosse s'est aussi inspiré, en divers endroits, de l'ouvrage de Saint-Réal où l'auteur anglais avait pris son sujet. La scène la plus vive et la mieux versifiée de *Manlius* est la suivante, où Valérie annonce à Servilius qu'elle vient de révéler la conjuration.

VALERIE, SERVILIUS.

VALÉRIE, *à part les deux premiers vers.*

Ciel qui m'as inspirée en ce juste dessein,
Prête-moi jusqu'au bout ton appui souverain.
  Seigneur, je juge assez quelle est l'inquiétude
Qui vous fait en ce lieu chercher la solitude,
Quels soucis différents vous doivent partager.
Mais votre cœur, enfin, veut-il s'en dégager?
Voulez-vous aujourd'hui qu'une heureuse industrie
Sauve tous vos amis en sauvant la patrie?
Nous le pouvons, seigneur, sans danger, sans effort.
Votre amitié pourra s'en alarmer d'abord ;
Mais l'honneur, le devoir, la pitié l'autorise,

SERVILIUS.

Comment!

VALÉRIE.

Il faut oser révéler l'entreprise;
Mais ne la révéler qu'après être assurés
Que le sénat pardonne à tous les conjurés.
Garanti par nos soins d'un affreux précipice,
Peut-il d'un moindre prix payer un tel service?

SERVILIUS.

Qu'entends-je, Valérie? et qui me croyez-vous?

VALÉRIE.

Tel qu'il faut être ici pour le salut de tous.
Je sais à vos amis quel serment vous engage
Et sais tout l'embarras que votre âme envisage,
Quels noms dans leur colère ils pourront vous donner :
Mais un si vain égard doit-il vous étonner?
Est-ce un crime de rompre un serment téméraire,
Qu'a dicté la fureur, que le crime a fait faire?
Un juste repentir n'est-il donc plus permis?
Quoi! pour ne pas rougir devant quelques amis,
Que séduit et qu'entraîne une aveugle furie,
Vous aimez mieux rougir devant votre patrie,
Devant tout l'univers? Pouvez-vous justement
Entre ces deux partis balancer un moment?
De l'un et l'autre ici comprenez mieux la suite.
Si nous ne parlons pas, Rome est par eux détruitè.
Si nous osons parler, quel malheur craignons-nous?
Rome entière est sauvée, et leur pardonne à tous;
Et quand, de ce bienfait consacrant la mémoire,
Elle retentira du bruit de votre gloire,
Parmi tous les honneurs qui vous seront rendus,
Leurs reproches alors seront-ils entendus?
Enfin, retracez-vous l'épouvantable image
De tant de cruautés où votre bras s'engage.
Figurez-vous, seigneur, qu'en ces affreux débris
Des enfants sous le fer vous entendez les cris,
Que, les cheveux épars et de larmes trempée,
Une mère sanglante, aux bourreaux échappée,

Vient, vous montrant son fils qu'elle emporte en ses bras,
Se jeter à genoux au-devant de vos pas.
Votre fureur alors est-elle suspendue?
Un soldat inhumain l'immole à votre vue,
Et du fils aussitôt, dont il perce le flanc,
Fait rejaillir sur vous le lait avec le sang.
Soutiendrez-vous l'horreur que ce spectacle inspire?

SERVILIUS.

Par les dieux immortels appuis de cet empire,
Ces mots sont des éclairs qui, passant dans mon cœur,
Y font un jour affreux qui me remplit d'horreur ;
Vaincu par ma pitié... Mais quoi! Rome inhumaine,
Tu devrais ton salut aux objets de ta haine?
Je pourrais d'un ami trahir tous les bienfaits?
Le forcer... Non, mon cœur ne l'osera jamais.

VALÉRIE.

Avez-vous quelque ami plus cher que Valérie?

SERVILIUS.

Non. Votre amour suffit au bonheur de ma vie,
Vous seule remplissez tous les vœux de mon cœur.
Ah! pourquoi, justes dieux, un si charmant bonheur
Ne m'est-il pas donné plus pur et plus paisible?
Quels orages y mêle un destin inflexible!

VALÉRIE.

Et pourquoi donc, seigneur, ne les pas détourner?
Il faut, il faut enfin vous y déterminer.
Vous n'avez rien à craindre, et, puisqu'il faut tout dire,
De la foi du sénat j'ai ce que je désire ;
Il m'a tout accordé, de peur d'être surpris.

SERVILIUS.

O dieux! sans mon aveu, qu'avez-vous entrepris?

VALÉRIE.

Je vous avais promis de garder le silence.
Sur vous des conjurés je craignais la vengeance.
Mais enfin ce parti met tout en sûreté.
Sans votre aveu, seigneur, j'ai tout exécuté.

A vous persuader je voyois trop de peine.
C'est moi seule par là qui m'expose à leur haine,
Et, quoique en vous nommant j'aie agi pour tous deux,
Vous me pouvez de tout accuser devant eux.

SERVILIUS.

Qu'avez-vous fait, ô ciel! par quel reproche horrible
S'en va me foudroyer leur colère terrible!
Eh! que me servira de vous désavouer?
Après qu'ils sont trahis, ce serait les jouer.
Verront-ils pas d'abord que j'ai dû vous apprendre
Le secret que par vous le sénat vient d'entendre?
Et pourront-ils douter d'un concert entre nous?
C'en est fait, Valérie! Évitez leur courroux,
Fuyez ce lieu fatal, où va choir la tempête.
Je ne veux à ses coups exposer que ma tête.

Auteur de tragédies, d'idylles, d'odes, d'élégies, de madrigaux, d'épigrammes et d'une traduction en vers d'Anacréon, la Fosse fut universellement considéré par ses contemporains. Plusieurs poètes du temps, l'abbé Pellegrin et Baraton entre autres, composèrent des épitaphes en son honneur. On le regarda même, pendant un moment, comme le premier poète tragique de son époque.

XI

CAMPISTRON (Jean Galbert de)

— 1656-1737 —

« Racine, a dit Voltaire[1], forma sans le vouloir une école, comme les grands peintres, mais ce fut un Raphaël qui ne fit point de Jules Romain. » Les vains efforts de Campistron, de Duché, de la Grange-Chancel et de plusieurs autres, prouvent la justesse de cette observation.

Campistron voulut imiter Racine, dont il avait reçu, très jeune encore, des conseils, des indications ; mais il demeura toujours bien loin de son modèle, à peine se traîna-t-il lourdement sur ses traces.

Deux de ses tragédies ont été souvent citées avec honneur, *Andronic* et *Tiridate*. La première est empruntée à l'histoire du Bas-Empire. Sous ce voile le poète voulut représenter un sujet que les bienséances politiques l'empêchaient de traiter ouvertement, l'histoire de don Carlos et d'Élisabeth de France, victimes de l'ombrageux et cruel Philippe II. Le sujet n'était pas proportionné aux forces de Campistron.

« Un tyran sombre et soupçonneux, dit la Harpe, un père barbare, un mari jaloux, faisant périr sa femme et son fils ; une femme vertueuse promise à un prince aimable, arrachée à ce qu'elle aime et livrée à ce qu'elle hait, brûlant pour le fils dans les bras du père et ne combattant son amour qu'à force de vertu ; un prince jeune, sensible, ardent, et pourtant fidèle à son devoir, et n'ayant à se reprocher qu'un penchant que tant de circonstances rendent excusable : quel tableau pour un grand peintre ! Le dessin existait : on le retrouve dans Campistron ; mais les couleurs en sont presque effacées. L'ordonnance est assez sage, mais elle est petite et commune. »

Dans *Tiridate*, il voulut mettre sur la scène le fait rapporté au second livre des Rois, qu'Amnon, fils de David, devint si éperdument amoureux de sa sœur Thamar, que l'excès de sa passion le rendit malade à l'extrémité. Le respect dû aux Livres sacrés l'empêchant de traiter ce sujet sous les noms qui nous l'ont fourni, il se borne à prendre les caractères et quelques-uns des mouvements de David, d'Amnon et d'Absalon, et de les donner à Arsace, à Tiridate et à Artaban. Il se

[1] *Siècle de Louis XIV*. Écrivains français.

[2] *Lycée*, 2e partie, l. Ier, c. v, sect. 3.

montra moins réservé pour la disposition de sa fable, et se servit hardiment de tous les incidents naturels ou pathétiques qu'il put tirer de l'Écriture. Plusieurs historiens assurent que Tiridate, roi des Parthes, perdit la vie par une langueur dont la cause fut toujours inconnue. C'en était assez pour que le poète se déterminât à lui donner le penchant funeste qui le rend criminel et qui cause sa mort.

Il y a dans cette tragédie des scènes vraiment dramatiques. Arsace se réjouit d'apprendre que son redoutable ennemi Abradate soupire pour la sœur de Tiridate. Il conjure le jeune prince de consentir à leur hymen :

TIRIDATE.

« Ah, dieux ! que me proposez-vous ?
Abradate, enflammé d'un orgueil téméraire ;
Abradate, l'objet de toute ma colère ?
Que j'expire plutôt que...

ARSACE.

Mon fils...

TIRIDATE.

Non, seigneur,
Un sujet ne doit point prétendre à tant d'honneur ;
Il faut l'humilier quand on voit qu'il s'oublie.
Vous-même, par les nœuds dont la force nous lie,
Considérez, seigneur, dans quel auguste rang
Vos vertus, vos exploits, ont porté votre sang.
Songez qu'en ce degré de gloire et de puissance
Vous voyez tous les rois briguer votre alliance.
Pouvez-vous vous résoudre à les offenser tous,
En donnant à ma sœur un sujet pour époux ?
Non qu'il n'ait des vertus que j'admire moi-même ;
Mais à tant de vertus il manque un diadème.
Il est d'autres honneurs pour le récompenser ;
Accablez-l'en, je crois devoir vous en presser ;
Je serai le premier à lui rendre justice ;
Mais pour un rang plus haut réservez Érinice.
Enfin, si mes respects, si mes mortels ennuis
Vous ont rendu sensible à l'état où je suis,
N'augmentez pas, seigneur, l'excès de ma misère,
En forçant votre fils à se plaindre d'un père [1]. »

On peut citer aussi la scène troisième du deuxième acte, où Tiridate confie à son ami Mitrane le secret effroyable qui trouble sa raison et abrège son existence. La versification laisse beaucoup à désirer, mais la situation est nettement indiquée. La plus belle scène peut-être de cette pièce est l'entretien entre Tiridate et Érinice. La princesse vient

[1] Acte I, sc. VI.

reprocher à son frère de s'opposer à un hymen sans lequel elle ne saurait plus vivre :

ÉRINICE.

« C'est donc là le succès qu'ont obtenu mes larmes ?
A nous priver du jour trouvez-vous tant de charmes ?
Car, malgré votre haine, il faut le déclarer,
Mon cœur *d'avec le sien* ne se peut séparer ;
L'amour les a serrés d'une si forte chaine
Que leur désunion porte une mort certaine ;
Mes jours sont attachés à des liens si doux.

TIRIDATE.

Eh ! ne mourrai-je point, s'il devient votre époux ?

ÉRINICE.

Vous, mon frère ?

TIRIDATE.

Ah ! laissez ce nom qui m'importune ;
Ce nom qui fait lui seul toute mon infortune ;
Ce nom par qui mes vœux sont toujours traversés ;
Ce nom qui me confond quand vous le prononcez.

ÉRINICE.

Ah, ciel !

TIRIDATE.

Hélas ! pourquoi le sort impitoyable
Forma-t-il entre nous ce lien qui m'accable ?
Pourquoi d'un même sang, et dans les mêmes lieux,
Nous fit-il recevoir la lumière des cieux ?
Et pourquoi, dans le sein d'une terre étrangère,
Inconnue à l'Asie, inconnue à mon père,
Où vos divins appas auroient pu se cacher,
Ne me permit-il pas de vous aller chercher ?
Que par ce prix alors ma vigueur animée
Auroit de mes exploits chargé la renommée !

ÉRINICE.

Que pense en ce moment votre esprit agité ?
Est-ce une vaine erreur ? est-ce une vérité ?
Quel crime, quelle horreur me faites-vous entendre ?

TIRIDATE, *à part.*

Qu'ai-je fait, malheureux ! N'ai-je pu me défendre... ?
C'est ma sœur qui me parle. Ah ! grands dieux ! qu'ai-je dit ?
Je rappelle en tremblant mes sens et mon esprit.
Je regarde... je songe... Et tout me désespère.

Ma sœur... que ce silence exprime de colère !
Il m'est donc échappé, ce secret odieux !
Mais sachez par quel sort il éclate à vos yeux :
Je partois triomphant de vos premières larmes ;
La fuite me sauvoit du pouvoir de vos charmes ;
En proie à mes tourments, sans espoir d'en guérir,
Je couréis dans l'exil les pleurer et mourir ;
Les dieux n'ont pas voulu qu'achevant ma victoire
Je finisse ma course avec toute ma gloire :
Ils m'ont encor rendu témoin de vos douleurs ;
Et je n'ai pu deux fois résister à vos pleurs.

ÉRINICE.

Je frémis[1] ! »

Médiocre dans la tragédie, Campistron a fait preuve d'un mérite peu commun de conception et de style dans une comédie en cinq actes, en vers, qui mérite de n'être pas oubliée, *le Jaloux désabusé* (1709). Le principal caractère, celui d'un mari jaloux qui ne veut pas le paraître, est d'un excellent comique, et il y a beaucoup d'intérêt et d'originalité dans le rôle de Célie, femme du jaloux, qui n'a consenti à feindre une coquetterie réprouvée par ses principes et par son caractère que pour obtenir de son époux le mariage de sa sœur Julie avec un honnête homme qui l'aime et en est aimé.

Malgré de très nombreuses négligences, la versification de Campistron est aisée et coulante. Son dialogue est bien entendu. Il sait établir un caractère et connaît l'économie d'une pièce : les siennes, de l'aveu de Voltaire, sont pour le moins aussi régulièrement conduites que toutes celles de Racine.

Après avoir été représentées avec succès, ses tragédies furent très souvent rééditées. Pourquoi la postérité l'a-t-elle donc placé à une si grande distance de ses illustres devanciers? Voltaire répond à cette question : « C'est la diction seule, dit-il, qui abaisse M. de Campistron au-dessous de M. Racine; mais il n'y a que la poésie du style qui fasse la perfection des ouvrages en vers. M. de Campistron l'a toujours trop négligée; il n'a imité le coloris de M. Racine que d'un pinceau timide ; il manque à cet auteur, d'ailleurs judicieux et tendre, ces beautés de détail, ces expressions heureuses, qui sont l'âme de la poésie et font le mérite des Homère, des Virgile, des Tasse, des Milton, des Pope, des Corneille, des Racine, des Boileau. »

Campistron ne fut qu'un écrivain secondaire, mais son caractère était bien supérieur à son talent. Un médiocre opéra d'*Acis et Galatée*, composé pour le duc de Vendôme auquel il avait été recommandé par Racine, lui valut la faveur de ce prince qui le fit secrétaire de ses commandements et bientôt après secrétaire général des galères. Il

[1] Acte IV, sc. VII.
[2] *Mél. litt.*, Aux aut. du *Nouvelliste du Parnasse*, 1731.

suivit son protecteur en Italie et en Espagne, assista près de lui à ses batailles et y prit une part assez active pour que le roi d'Espagne, Philippe V, témoin de son courage, le fît chevalier de l'ordre de Saint-Jacques-de-l'Épée sur le champ de bataille de Luzzara.

A la cour, Campistron garda tout son désintéressement et toute sa noblesse de sentiments. Il ne s'enrichit pas dans les places ; il négligeait même d'en toucher les émoluments, exemple bien rare à une époque où non seulement les faveurs pécuniaires et honorifiques étaient très recherchées, mais où la corruption des mœurs rendait trop facile sur le choix des moyens à employer pour les obtenir.

XII

DUCHÉ (Joseph-François)

— 1668-1704 —

Plusieurs autres poètes de ce temps mirent, comme Campistron, toute leur étude à imiter les tournures, les mouvements et la marche des scènes de Racine. De ce nombre furent Delettre, qu'il suffira de nommer, et Duché, qui, lui aussi, resta bien au-dessous de son admirable modèle.

La tragédie d'*Absalon* soutient assez bien l'intérêt sans intrigue amoureuse. « C'est, dit la Harpe[1], un ouvrage de mérite et supérieur par l'ensemble et le style à tout ce qu'a fait Campistron. La marche des quatre premiers actes est bien entendue; le trouble et le péril croissent de scène en scène et les principaux caractères en sont bien tracés. »

Duché ne se borna pas aux sujets sacrés, qu'il mit en œuvre, comme l'avait fait Racine, pour la maison de Saint-Cyr, sous le patronage de Mme de Maintenon. Il traita aussi quelques sujets profanes pour l'opéra : *les Fêtes galantes*, *les Amours de Momus*, *Théagène et Chariclée*, *Céphale et Procris*, *Iphigénie en Tauride*. « Cet opéra, dit Voltaire, est son dernier ouvrage. Il est dans le grand goût, et, quoique ce ne soit qu'un opéra, il retrace une grande idée de ce que les tragédies grecques avaient de meilleur. » Guimond de la Touche a emprunté à l'*Iphigénie en Tauride* de deux des plus belles scènes de la tragédie qu'il fit représenter sous le même titre, en 1757. Duché a plus de vigueur et de fermeté que Campistron, malheureusement il est aussi plus négligé, moins pur que celui-ci, et tout ce qu'il a de bon ou de passable est déparé par l'incorrection du style.

[1] *Lycée*, t. II.

XIII

LONGEPIERRE (Hilaire-Bernard de Requeleyne, baron de)

— 1659-1721 —

Le baron de Longepierre avait une connaissance profonde de l'antiquité, et peu d'auteurs au dix-septième siècle possédaient aussi bien que lui les poètes grecs. Il traduisit plusieurs d'entre eux en vers, avec intelligence, mais sans poésie. Ni Anacréon, ni Sapho, ni Théocrite, ni Moschus, ni Bion ne revivent dans ses traductions dont la versification est non seulement dure et faible, mais quelquefois ridicule, comme le font ressortir les malignes épigrammes de Jean-Baptiste Rousseau.

Des trois tragédies que Longepierre donna au théâtre, *Médée* (1694), *Sésostris* (1695) et *Electre* (1702), *Médée* seule s'y est soutenue malgré de nombreux défauts ; encore fût-elle restée dans l'oubli comme les deux autres sans l'interprétation habile qu'elle reçut, trente ans plus tard, d'une actrice en réputation, Mlle Clairon, qui vit dans le rôle de Médée un moyen de faire valoir brillamment ses qualités d'artiste dramatique. Cette pièce, la meilleure de Longepierre, n'est guère supportable à la lecture.

L'auteur a suivi, comme Corneille, la fable de Sénèque; il en a adopté l'idée absurde de magie, les déclamations éternelles, le vide d'action et d'intrigue et le dénoûment du char attelé de dragons. La beauté d'un seul rôle ne compense point tous ces défauts.

La médiocre tragédie d'*Electre* obtint, aux premières représentations, un succès complet. L'abbé le Dieu nous apprend qu'au mois de février 1702 Longepierre la récita devant Bossuet, que le prélat en fut enchanté et qu'il en parla dans les termes les plus élogieux à tous ses amis. Elle avait été représentée bien des fois depuis le commencement de l'année, dans l'hôtel de la princesse de Conti, douairière, sur la demande du dauphin, qui s'était déclaré le protecteur du poète. Le secrétaire de l'évêque de Meaux témoigne que le succès fut merveilleux et inouï.

Voltaire en peu de mots apprécie justement la valeur dramatique de Longepierre : « Il imita les poètes grecs dans ses tragédies en ne mêlant point l'amour à ses sujets sévères et terribles ; mais aussi il les imita dans la prolixité des lieux communs et dans le vide d'action et d'intrigue, et ne les égala point dans la beauté de l'élocution, qui fait le grand mérite des poètes [1]. »

Les contemporains furent indulgents à ses défauts parce qu'ils estimaient la dignité de son caractère et l'élévation de son esprit.

[1] *Catalogue des écrivains du siècle de Louis XIV.*

XIV

POISSON (Raymond)

— 1633-1690 —

Poisson a laissé au théâtre la réputation d'un acteur inimitable pour le naturel. Afin de suivre la carrière théâtrale il avait renoncé à la protection du duc de Créqui, gouverneur de Paris, à qui son père, habile mathématicien, l'avait recommandé avant de mourir. Louis XIV, l'ayant vu jouer dans un de ses voyages, en fut tellement satisfait qu'il le nomma l'un de ses comédiens et le réconcilia avec son ancien bienfaiteur. Bientôt, joignant, comme Molière, la qualité d'auteur dramatique à celle d'acteur, il donna à la scène : *Lubin*, le *Baron de Crasse*, le *Fou de qualité*, l'*Après-souper des auberges*, les *Faux Moscovites*, les *Femmes coquettes*, etc. Toutes ces pièces eurent un certain succès dans la nouveauté, mais une seule, le *Baron de Crasse*, s'est assez longtemps soutenue. Elle est spirituelle et amusante. Une foule de traits en sont restés proverbiaux, et le héros lui-même est devenu un type. Les qualités de Poisson, comme auteur, sont l'esprit naturel, la gaieté, la verve, les saillies et l'entrain ; mais a plaisanterie est grossière, et trop souvent, chez lui, un trait d'esprit est entouré de platitudes.

XV

PALAPRAT (Jean) sieur de BIGOT

— 1650-1721 —

Palaprat est un des auteurs les plus naturellement gais qui aient travaillé pour le théâtre. D'après son propre témoignage, la gaieté ne l'abandonna jamais, même dans les circonstances les plus pénibles et les plus difficiles.

Ami de la joie, il se plaisait à la faire goûter aux autres, surtout en leur procurant les plaisirs qui lui étaient les plus chers, ceux du théâtre. Chargé, en deux fois différentes, dans sa ville natale, à Toulouse, de fonctions qui équivalaient à celles d'édile et de prévôt des marchands, il n'eut rien plus à cœur que de saisir ou de faire naître les occasions d'organiser des réjouissances publiques, dont les représentations théâtrales faisaient toujours partie. Il aurait voulu signaler son administration par l'établissement d'un opéra. N'ayant pu parvenir à *faire voir* à sa ville ce spectacle charmant tout entier, il se servit du moins de la circonstance de l'ouverture des *jeux Floraux* pour *lui en donner un échantillon magnifique* [1].

Il composa seul le *Ballet extravagant*, le *Secret révélé* et la *Prude du temps*. Aucune de ces pièces n'est restée au théâtre. Une seule de celles qu'il fit avec Brueys, *le Grondeur*, obtint un légitime succès. Bientôt tout le monde la sut par cœur, et, selon les expressions mêmes de Palaprat, « si l'on excepte les ouvrages divins de Molière, il n'y a pas eu de pièce depuis Pathelin Ier, ce fameux Pathelin du temps de Charles VII, qui ait donné naissance à plus de proverbes, preuve toujours certaine de la bonté d'un ouvrage. »

La manière vive et plaisante dont le caractère du grondeur est soutenu partout jusqu'à la fin devait longtemps maintenir au répertoire cette comédie qui, en instruisant, amuse et fait rire, « sans que la plus délicate pudeur puisse s'en alarmer [2]. »

L'éloignement de toute équivoque, de tout mot, de toute idée un peu libre, tel est, en effet, le caractère des comédies de Palaprat. Son collaborateur et lui avaient ainsi prouvé qu'au théâtre, pas plus qu'ailleurs, l'esprit et la gaieté ne sont tributaires de la licence et de l'immoralité.

[1] Voir le *Discours sur les Empiriques*.

[2] *Discours sur le Grondeur*.

XVI

DUFRESNY (Charles RIVIÈRE)

— 1648-1724 —

Charles Rivière-Dufresny était arrière-petit-fils de cette paysanne d'Anet, connue sous le nom de la *Belle Jardinière*, qui fut aimée par Henri IV. Louis XIV, à cause de son origine, s'efforça plusieurs fois de faire sa fortune. Mais l'imprévoyant dissipateur retomba toujours dans le besoin. A bout d'expédients, il tenta de se faire du théâtre une ressource pour vivre.

Ses comédies se ressentent de son caractère. Elles sont pétillantes d'esprit, mais d'une conduite très irrégulière et d'une choquante inégalité. C'est bien l'œuvre d'un talent sans suite et sans tenue. Il travailla avec Regnard auquel le liait une grande conformité d'humeur et de goût; mais ils se brouillèrent à propos du *Joueur* que Dufresny prétendit lui avoir été pris par Regnard. La postérité a vidé ce procès, sans preuves bien concluantes, en faveur de ce dernier. Si réellement Dufresny fut victime d'un larcin en cette circonstance, ce fut un grand malheur pour sa bourse comme pour sa gloire : la pièce réussit, ce qui n'était arrivé à aucune de celles qui furent jouées sous son nom. Toutes à peu près, le *Chevalier joueur*, la *Noce interrompue*, la *Joueuse*, la *Malade sans maladie*, le *Faux honnête homme*, le *Jaloux honteux*, malgré ce qu'elles renferment d'esprit, d'originalité, de verve, étaient mortes en naissant, et n'ont jamais pu se relever.

Ses qualités étaient contre-balancées par des défauts qui amenèrent ces chutes persévérantes. Son dialogue est trop serré, son style trop concis pour le théâtre, son esprit trop uniforme, ses plans mal conçus, ses dénoûments trop brusques.

Trois de ses pièces, l'*Esprit de contradiction*, un acte en vers (1700), le *Double Veuvage*, trois actes en prose (1702), la *Réconciliation normande*, cinq actes en vers (1719), et le *Mariage fait et rompu*, trois actes en vers (1721), moins entachés de ces défauts, ont classé leur auteur parmi les bons comiques du second rang.

tées au spectateur de façon qu'il s'en dégage pour lui une impression salutaire.

Du reste l'intrigue et les accessoires sont imaginés avec talent et convenance, à l'exception de deux types complètement inutiles au sujet, ceux de la comtesse et du faux marquis.

La dernière scène, que nous citons en entier, peut donner idée du ton philosophique et tout placide avec lequel notre poète joueur traite une passion dont la violence est sans pareille chez ceux qui en sont esclaves :

ANGÉLIQUE.

Autrefois mon cœur eut la faiblesse
De rendre à votre fils tendresse pour tendresse ;
Mais la fureur du jeu dont il est possédé,
Pour mon portrait enfin son lâche procédé,
Me font ouvrir les yeux, et, contre mon attente,
En ce moment, monsieur, je me donne à Dorante.
Acceptez-vous ma main?

DORANTE.

Ah! je suis trop heureux
Que vous vouliez encor...

GÉRONTE, *à Hector*.

Parle, toi, si tu veux,
Explique ce mystère.

HECTOR.

Oh! par ma foi, je n'ose ;
Ce récit est trop triste en vers ainsi qu'en prose.

GÉRONTE.

Parle donc.

HECTOR.

Pour avoir mis sans réflexion
Le portrait de madame une heure en pension
Chez cette chienne-là, que Lucifer confonde,
On nous donne un congé le plus cruel du monde.

GÉRONTE.

Sans vouloir davantage ici l'interroger,
Sa folle passion m'en fait assez juger.
J'ai peine à retenir le courroux qui m'agite.
Fils indigne de moi, va, je te déshérite,

Je ne veux plus te voir après cette action,
Et te donne cent fois ma malédiction.

HECTOR.

Le beau présent de noce!

ANGÉLIQUE, *donnant la main à Dorante.*

A jamais je vous laisse.
Si vous êtes heureux au jeu comme en maîtresse,
Et si vous conservez aussi mal ses présents,
Vous ne ferez, je crois, fortune de longtemps.

Mme LA RESSOURCE.

Et mon portrait, monsieur, vous plaît-il me le rendre?

DORANTE.

Vous n'aurez rien perdu dans ces lieux pour attendre,
Ni toi, Nérine, aussi. Suivez-moi toutes deux.
(A Valère.)
Quelque autre fois, monsieur, vous serez plus heureux.

Mme LA RESSOURCE, *faisant la révérence à Valère.*

En toute occasion soyez sûr de mon zèle.
(Elle sort.)

HECTOR.

Adieu, tison d'enfer, fesse-mathieu femelle.

NÉRINE, *s'en allant, fait la révérence.*

Grâce au ciel, ma maîtresse a tiré son enjeu.
Vous épouser, monsieur, c'était jouer gros jeu.

VALÈRE, *à Hector qui s'en va aussi.*

Où vas-tu donc?

HECTOR.

Je vais à la bibliothèque
Prendre un livre, et vous lire un traité de Sénèque.

VALÈRE.

Va, va, consolons-nous, Hector, et quelque jour
Le jeu m'acquittera des pertes de l'amour.

Toutes les scènes où le joueur figure sont excellentes. Rien de plus original que cette sorte de baromètre d'amour qu'il établit d'après sa bonne ou sa mauvaise chance. Gagne-t-il au jeu, le cœur en souffre; le cœur de son amante lui échappe-t-il,

« Le jeu l'acquittera des pertes de l'amour. »

Et cependant le joueur de Regnard n'a rien qui doive le rendre intéressant. Il échappe par tous les côtés à la pitié. Sa passion le rend mauvais fils, menteur, malhonnête homme et amant infidèle.

Un an après le *Joueur*, Regnard donna le *Distrait*. Cette pièce ne peut être regardée comme une comédie de caractère, la distraction ne formant pas, à proprement parler, un caractère. A part la remarquable scène de la reconnaissance de Straton et de sa femme Cléanthis, on n'y voit guère qu'une suite d'anecdotes déjà rassemblées par la Bruyère sous le même titre.

Sa principale recommandation est de présenter sous un aspect comique le vice d'organisation et le défaut d'esprit du personnage. En prenant pour type de théâtre un homme distrait, le poète pouvait donner libre carrière à son imagination ; mais Regnard a quelquefois forcé cette inspiration fantaisiste en conduisant le distrait jusqu'aux limites de la folie.

L'intrigue est fort peu de chose ; le dénoûment est factice. L'agrément des détails et le comique des contrastes forment le vrai mérite de cette pièce qui ne fut reprise avec succès que trente ans après la mort de l'auteur.

Les Ménechmes ou les Frères jumeaux, qui suivirent le *Distrait* (1705), sont une imitation d'une comédie de Plaute. L'imitateur reste inférieur au modèle et pour les situations comiques et pour la moralité[1]. Plaute avait du moins allié à son folâtre badinage quelques moralités profondes. Regnard semble avoir voulu seulement essayer jusqu'à quel point les hardiesses de la muse française pouvaient s'approcher de la licence latine.

Le *Légataire universel* (1708) obtint et méritait un plus grand succès.

Des jeunes gens veulent capter l'héritage d'un vieillard cassé et près de mourir, et fabriquent en son nom un faux testament pendant qu'ils le croient à l'agonie. Tel est le sujet du *Légataire*, que la Harpe appelle le chef-d'œuvre de la gaieté comique. Triste gaieté, il faut l'avouer, mais dont la verve est irrésistible.

Comme on en a pu juger par ce qui vient d'être dit, Regnard n'innova pas beaucoup dans la comédie. On remarque seulement que dans presque toutes ses pièces les travers comiques, la passion du jeu, le ridicule de la distraction, la fatuité excessive, retombent presque tous, par leur nature même, sur des jeunes gens, au lieu de retomber, comme chez Molière, sur des vieillards ; et qu'il a remplacé presque partout les pères par de simples oncles avec lesquels la gaieté des neveux peut se permettre plus de liberté. Ses jeunes gens sont tous de la plus parfaite insouciance à l'égard de leurs oncles, dont

[1] Naudet, *Trad. de Plaute*, avant-prop. du *Revenant*.

ils s'inquiètent fort peu de troubler la tranquillité par leurs fautes ou leurs légèretés.

Regnard est un génie exclusivement enclin à la gaieté. Il cherche avant tout le plaisant, le fantasque, la fantaisie folle, le trait exhilarant et imprévu, le rire à pleine gorge. « Il jette à pleines mains le sel le plus gros, les propos les plus verts, les équivoques les plus transparentes. Par ce côté grivois il remonte au delà de Molière et retourne presque jusqu'à Rabelais, Verville et Brantôme [1]. » Il mêle trop fréquemment la mauvaise plaisanterie à la bonne. Il n'est plaisant que comme le valet, tandis que Molière l'est comme le maître, selon la juste remarque de Joubert. A quelle distance cela le met-il du grand comique, philosophe, moralisateur et observateur! Faire rire aux dépens de tout sentiment, de toute morale, de toute convenance, forcer même à rire celui qui vient à ses pièces pour les censurer, voilà le but de Regnard. Il l'atteint, mais il ne le dépasse jamais. Molière allait plus loin. Égayer n'était pour lui qu'un moyen d'instruire, et il ne se contentait pas, comme Regnard, de désarmer la critique en l'entraînant dans le rire général.

Autre infériorité de l'auteur du *Joueur* et du *Légataire universel* : il n'a ni le talent de créer des personnages d'un caractère bien net et bien franc, ni l'art de construire une fable où les caractères se meuvent sans invraisemblance. Sa pénétration est vive sans être profonde, et son regard n'a que de la rapidité ; il embrasse beaucoup et de loin, mais il s'arrête à la superficie des choses.

Enfin c'est un médiocre écrivain répugnant au travail patient de la versification et jetant ses vers diffus, prosaïques, incorrects, tels qu'ils se présentent, sans aucune préoccupation de la grammaire et de l'art. Tant pis si le mot n'est pas français, si la mesure est manquée et si la rime est fausse! « Ses vers s'échappent d'eux-mêmes, l'un poussant l'autre et sans aucun temps d'arrêt :

« Il faut comme un torrent que la veine ait son cours [2]. »

« Rien ne lui coûte pour s'exprimer plus vite. Il coupe son vers, déplace l'hémistiche ou enjambe sur le vers suivant avec une fantaisie toute moderne [3]. » De tels vers sont peu faits pour l'oreille ; mais ils frappent l'esprit, le tiennent en éveil, le surprennent, le charment, l'égayent et provoquent un franc rire. Son style a de la couleur, malgré ses négligences. Il n'y manque, comme à ses personnages, que l'accent du cœur, la passion, la tendresse.

Une distance énorme sépare l'auteur du *Joueur* de l'auteur du *Tartufe*. Cependant c'est de tous nos poètes comiques celui qui a le plus approché de Molière. « Qui ne se plaît pas avec Regnard n'est pas digne d'admirer Molière, » disait Voltaire.

1 Gilbert, *Éloge de Regnard*.
2 *Épître Ire*. — 3 Gilbert.

LA POÉSIE SATIRIQUE

La poésie satirique est, comme la poésie dramatique, et peut-être plus encore que la poésie dramatique, essentiellement propre au génie français. Nulle part le rôle de la satire, — bien que ce nom n'ait été connu chez nous que fort tard, — n'a été plus actif qu'en France. Par combien de productions la causticité gauloise ne s'est-elle pas signalée depuis nos vieux fabliaux jusqu'aux satires classiques du dix-septième siècle! Le moyen âge est l'époque où ce genre a le plus fleuri dans notre pays, parce qu'il était alors la plus complète manifestation de la pensée libre, de l'esprit d'opposition, du mécontentement ou de la vengeance populaire. Au seizième siècle, elle devient politique et religieuse, et revêt un caractère d'âpreté bien opposé à sa nature première. Heureusement le dix-septième siècle nous rend la satire morale et littéraire, toujours pleine du vieil esprit français, mais modifiée par le génie latin où la muse française s'est retrempée. Dans ce genre, les maîtres suprêmes sont Mathurin Régnier et Boileau Despréaux, les seuls que nous étudierons ici. Mais si nous avions à envisager la satire dans toutes ses manifestations au dix-septième siècle, il faudrait nommer d'abord un fameux prosateur, Pascal, que Voltaire a pu appeler « le premier des satiriques français [1] ».

[1] *Siècle de Louis XIV*, ch. XXXVII.

I

RÉGNIER

— 1573-1613 —

I

Seize satires, trois épîtres, cinq élégies et un certain nombre d'odes, de stances et d'épigrammes ont suffi pour mettre Mathurin Régnier au rang des poètes français les plus sûrs de vivre par l'originalité.

Neveu de Desportes, il marqua un goût précoce pour la poésie, et grandit avec la passion des vers. Son père s'efforça vainement de réprimer cet instinct naturel, qui ne se manifestait encore que par des épigrammes et des chansons malignes. Plus tard il employa aussi inutilement les remontrances pour l'engager à choisir quelque position lucrative, assurée ; Régnier, racontant lui-même les leçons que lui faisait son père, termine par ce poétique aveu d'indocilité :

> « Ainsi me tançoit-il d'une parole émeuë ;
> Mais comme en se tournant je le perdois de veuë,
> Je perdis la memoire avecque ses discours,
> Et resveur, m'égaray tout seul par les détours
> Des antres et des bois affreux et solitaires,
> Où la Muse en dormant m'enseignoit ses mysteres,
> M'apprenoit ses secrets, et m'échauffant le sein,
> De gloire et de renom relevoit mon dessein. »

Tonsuré à onze ans et attaché au cardinal de Joyeuse pendant dix années sans en avoir rien obtenu, il fut plus heureux avec le duc de Béthune, ambassadeur près le Saint-Siège. Ce nouveau protecteur le mit à l'abri de la misère. Le 30 juillet 1604, il obtint un canonicat de Chartres ; peu après Henri IV lui accorda plusieurs bénéfices et une pension de 2,000 livres sur l'abbaye de Vaux-de-Cernay ; mais il ne sut pas mettre à profit pour sa gloire littéraire ce bien-être inattendu. Il laissa les vers, se plongea de plus en plus dans la débauche, et périt victime de ses excès dans sa quarantième année, après avoir fait un sincère retour sur lui-même et marqué le plus profond repentir :

« Mes esprits éperdus frissonnent de terreur,
Ne voyant de salut que par la pénitence,
Mon cœur comme mes yeux s'ouvrent à repentance ;
Et me hay tellement que je me fais horreur. »

Voyant la mort de près, il en jugea autrement qu'il n'avait fait dans sa jeunesse débauchée, où il *se bâtissait cette épitaphe à soi-même*, suivant les expressions du père Garasse qui nous l'a conservée :

« J'ay vescu sans nul pensement,
Me laissant aller doucement
A la bonne loy naturelle ;
Et si m'estonne fort pourquoy
La mort osa songer à moy
Qui ne songeay jamais à elle. »

II

Régnier, dans les derniers temps de sa vie, écrivit un certain nombre de poésies spirituelles, généralement en forme de prières adressées au ciel pour obtenir sa guérison. Mais ce n'est pas là qu'il faut le chercher. Il appartient à une tout autre école que celle des mystiques. Ses aïeux sont Marot et Rabelais, et ses descendants la Fontaine et Piron. Et cependant il se flatte d'avoir une *muse trop chaste* pour imiter certains poètes de son temps : on peut juger par là de la licence de cette époque. Régnier ne passa point, de son vivant, pour un poète licencieux ; ce n'est que longtemps après sa mort qu'on songea à lui reprocher d'avoir *prostitué les Muses*. Au commencement du dix-septième siècle, on ne voyait, dans cette liberté des auteurs, qu'une sorte de naïveté candide, une bonhomie qui donnait à chaque chose son nom sans s'inquiéter si ce nom alarmait la pudeur et la délicatesse de l'âme. Chez Régnier, pourtant, il y avait plus de cynisme que de candeur; mais ce cynisme n'est pas le fond de ses œuvres, il ne s'y trouve qu'accidentellement, comme une teinte heurtée au milieu d'un tableau purement coloré. Le véritable fond est sérieux, surtout littéraire; il se ressent de la lecture des anciens : Horace, Perse, Juvénal, Ovide, Martial sont souvent mis à contribution. Il puisait également chez les poètes burlesques italiens, Berni, Mauro, Caporale, Arétin, della Casa. Son but est la satire, la poursuite du vice et du ridicule : « C'est le poète français, a dit Boileau, qui, du consentement de tout le monde, a le mieux connu, avant Molière, les mœurs et le caractère des hommes. »

Les *Satires* nous montrent presque constamment le poète sérieux et le moraliste, et non pas le poète purement licencieux. Il attaque, comme Boileau, les travers les plus journaliers. Il s'en prend au courtisan, au noble orgueilleux, à la nonne hypocrite, au faiseur de rimes pour la rime, à une foule d'autres vices ou ridicules. « Au lieu de faire

de la satire une vague dissertation morale ou une ardente prédication, une violente invective, il en fit une causerie aimable : il échappa ainsi à la déclamation, au lieu commun, aux formes banales d'une poésie froide et morte [1]. »

Il est peintre plus encore que psychologue. Sa qualité la plus éminente, c'est l'habileté de ses descriptions et la parfaite ressemblance de ses portraits. On peut dire de ses pièces ce que Mme de Sévigné disait des fables de la Fontaine : « Cela est peint. »

Une seule de ses satires aurait suffi pour consacrer sa réputation, la fameuse satire XIII intitulée *Macette*, où sont rapportés les discours pernicieux qu'une vieille hypocrite, du nom de Macette, tient à la maîtresse de Régnier pour la séduire. Il n'a rien écrit de mieux versifié, de plus correct, de plus soutenu, de plus harmonieux, de plus naturel et de plus élégant; mais le fond est d'emprunt. On croirait lire une traduction de la huitième élégie du premier livre des *Amours* d'Ovide d'où fut encore tirée la septième satire.

La satire IX, *A monsieur Rapin*, est restée célèbre par les circonstances qui y donnèrent lieu. Régnier avait d'abord été dans de fort bons termes avec Malherbe, qui, au témoignage de Racan, l'estimait en son genre l'égal des Latins, mais ils avaient des principes d'écrire trop différents pour demeurer longtemps amis. L'hostilité se déclara, dit-on, à la suite du fameux dîner où Malherbe avait dit brusquement à Desportes, oncle de Régnier, que son potage valait mieux que sa traduction des Psaumes. Pour venger Desportes, Régnier composa la satire *A M. Rapin*, où la nouvelle école poétique est frondée avec une verve si caustique et si âpre. Nous la donnerons presque en entier :

Rapin, le favori d'Apollon et des Muses,
Pendant qu'en leur métier jour et nuit tu t'amuses,
Et que d'un vers nombreux, non encore chanté,
Tu te fais un chemin à l'immortalité;
Moi, qui n'ai ni l'esprit ni l'haleine assez forte
Pour te suivre de près et te servir d'escorte,
Je me contenterai, sans me précipiter,
D'admirer ton labeur, ne pouvant l'imiter,
Et pour me satisfaire au désir qui me reste,
De rendre cet hommage à chacun manifeste.
Par ces vers j'en prends acte, afin que l'avenir
De moi, par ta vertu, se puisse souvenir;
Et que cette mémoire à jamais s'entretienne,
Que ma Muse imparfaite eut en honneur la tienne,
Et que si j'eus l'esprit d'ignorance abattu,
Je l'eus au moins si bon que j'aimai ta vertu;

[1] Sainte-Beuve, *Poésie française au seizième siècle*, p. 323.

Contraire à ces rêveurs dont la muse insolente,
Censurant les plus vieux, arrogamment se vante
De réformer les vers, non les tiens seulement,
Mais veulent déterrer les Grecs du monument,
Les Latins, les Hébreux, et toute l'antiquaille[1],
Et leur dire à leur nez qu'ils n'ont rien fait qui vaille.
Ronsard en son métier n'était qu'un apprentif;
Il avait le cerveau fantastique et rétif;
Desportes n'est pas net, du Bellay trop facile.
Belleau ne parle pas comme on parle à la ville ;
Il a des mots hargneux, bouffis et relevés
Qui du peuple aujourd'hui ne sont pas approuvés.
Comment! nous faut-il donc, pour faire une œuvre grande,
Qui de la calomnie et du temps se défende,
Qui trouve quelque place entre les bons auteurs,
Parler comme à Saint-Jean parlent les crocheteurs?
Encore je le veux, pourvu qu'ils puissent faire
Que ce beau savoir entre en l'esprit du vulgaire,
Et quand les crocheteurs seront poètes fameux,
Alors sans me fâcher je parlerai comme eux.
Pensent-ils, des plus vieux offensant la mémoire,
Par le mépris d'autrui s'acquérir de la gloire,
Et pour quelque vieux mot étrange ou de travers,
Prouver qu'ils ont raison de censurer leurs vers?
(Alors qu'une œuvre brille, et d'art et de science
La verve quelquefois s'égaye en la licence.)
Il semble, en leurs discours hautains et généreux,
Que le cheval volant n'ait pissé que pour eux,
Que Phébus à leur ton accorde sa vielle,
Que la mouche du Grec[2] leurs lèvres emmielle,
Qu'ils ont seuls ici-bas trouvé la pie au nid,
Et que des hauts esprits le leur est le zénith;
Que seuls des grands secrets ils ont la connaissance,
Et disent librement que leur expérience

[1] Ce mot se prenait autrefois dans un sens favorable :

« Quant aux mémoires d'*antiquailles* d'or et d'argent, de cuivre et médailles, et le surplus de ce qui est à mon logis, je veux qu'elles soient à celui que ma femme et ma fille nommeront. » (L'Hospit., *Testam.*, dans Brant., *Homm. ill.*, L'Hospit.) « Si ces trois espèces de poésie estoient encore en usage, je ne les vous eusse ici représentées comme sur un tableau : vous les recevrez de moi comme une *antiquaille*. » (Pasq., *Rech. de la Fr.*, l. VII, c. v.)

[2] Allusion à ce qu'on rapporte de Pindare, sur les lèvres duquel les abeilles déposèrent leur miel.

A raffiné les vers, fantastiques d'humeur,
Ainsi que les Gascons ont fait le point d'honneur;
Qu'eux tout seuls du bien dire ont trouvé la méthode,
Et que rien n'est parfait, s'il n'est fait à leur mode.
Cependant leur savoir ne s'étend seulement
Qu'à regratter un mot douteux au jugement,
Prendre garde qu'un *qui* ne heurte une diphthongue,
Épier si des vers la rime est brève ou longue,
Ou bien si la voyelle, à l'autre s'unissant,
Ne rend point à l'oreille un vers trop languissant,
Et laissent sur le vert[1] le noble de l'ouvrage;
Nul aiguillon divin n'élève leur courage.
Ils rampent bassement, faibles d'inventions,
Et n'osent, peu hardis, tenter les fictions,
Froids à l'imaginer; car s'ils font quelque chose,
C'est proser de la rime et rimer de la prose,
Que l'art lime et relime, et polit de façon
Qu'elle rend à l'oreille un agréable son;
Et voyant qu'un beau feu leur cervelle n'embrase,
Ils attisent leurs mots, enjolivent leur phrase,
Affectent des discours qu'ils relèvent par art,
Et peignent leurs défauts de couleurs et de fard.
Aussi je les compare à ces femmes jolies,
Qui par les affiquets se rendent embellies,
Qui, gentes en habits, et sades[2] en façons,
Parmi leur point-coupé tendent leurs hameçons;
Dont l'œil rit mollement avec afféterie,
Et de qui le parler n'est rien que flatterie :
De rubans piolés[3] s'agencent proprement,
Et toute leur beauté ne gît qu'en l'ornement;
Leur visage reluit de céruse et de peautre[4],
Propres en leur coiffure, un poil ne passe l'autre.
Où ces divins esprits, hautains et relevés,
Qui des eaux d'Hélicon ont les sens abreuvés;
De verve et de fureur leur ouvrage étincelle,
De leurs vers tout divins la grâce est naturelle,

[1] Locution exprimant une négligence.
[2] Agréables, gracieuses. Du latin *sapidus*.
[3] De rubans bigarrés. Probablement dérivé de *pie*.
[4] *Peautre* désigne une sorte de fard. Italien *peltro*, étain raffiné; du germanique scandinave, *piâtr*, étain; hollandais, *peauter*, *piauter*, laiton blanc; anglais, *pewter*, étain.

Et sont comme l'on voit la parfaite beauté,
Qui, contente de soi, laisse la nouveauté
Que l'art trouve au Palais[1], ou dans le blanc d'Espagne.
Rien que le naturel sa grâce n'accompagne :
Son front, lavé d'eau claire, éclate d'un beau teint,
De roses et de lis la nature la peint,
Et laissant là Mercure et toutes ses malices,
Ses nonchalances sont ses plus grands artifices.

Or, Rapin, quant à moi, je n'ai point tant d'esprit;
Je vais le grand chemin que mon oncle m'apprit,
Laissant là ces docteurs que les Muses instruisent
En des arts tout nouveaux; et s'ils font, comme ils disent,
De ses fautes un livre aussi gros que le sien[2],
Telles je les croirai quand ils auront du bien,
Et que leur belle muse, à mordre si cuisante,
Leur don'ra, comme à lui, dix mille écus de rente,
De l'honneur, de l'estime, et quand par l'univers
Sur le luth de David[3] on chantera leurs vers,
Qu'ils auront joint l'utile avec le délectable,
Et qu'ils sauront rimer une aussi bonne table.

. . . .

S'ils ont l'esprit si bon, qu'ils fassent un ouvrage
Riche d'inventions, de sens et de langage,
Que nous puissions draper comme ils font nos écrits,
Et voir, comme l'on dit, s'ils sont si bien appris;
Qu'ils montrent de leur eau, qu'ils entrent en carrière,
Leur âge défaudra plus tôt que la matière.
Nous sommes en un siècle où le prince est si grand,
Que tout le monde entier à peine le comprend;
Qu'ils fassent par leurs vers rougir chacun de honte,
Et comme de valeur notre prince surmonte
Hercule, Énée, Achil, qu'ils ôtent les lauriers
Aux vieux, comme le roi l'a fait aux vieux guerriers;
Qu'ils composent une œuvre, on verra si leur livre,
Après mille et mille ans, sera digne de vivre,
Surmontant par vertu l'envie et le destin,
Comme celui d'Homère et du chantre latin.

[1] Les marchandes du Palais, à Paris, vendaient particulièrement les nippes et les ajustements de femme.

[2] Malherbe disait que, s'il voulait se donner la peine de relever les fautes de Desportes, il en ferait un livre aussi gros que les œuvres de cet abbé.

[3] Desportes avait traduit en vers les Psaumes de David.

Mais, Rapin, mon ami, c'est la vieille querelle.
L'homme le plus parfait a manqué de cervelle;
Et de ce grand défaut vient l'imbécillité,
Qui rend l'homme hautain, insolent, effronté;
Et selon le sujet qu'à l'œil il se propose,
Suivant son appétit il juge toute chose.
Aussi selon nos yeux le soleil est luisant.
Moi-même, en ce discours, qui fais le suffisant,
Je me connais frappé sans le pouvoir comprendre,
Et de mon ver-coquin [1] je ne me puis défendre.
Sans juger nous jugeons, étant notre raison
Là-haut dedans la tête, où, selon la saison
Qui règne en notre humeur, les brouillards nous embrouillent,
Et de lièvres cornus [2] le cerveau nous barbouillent.
Philosophes rêveurs, discourez hautement:
Sans bouger de la terre allez au firmament;
Faites que tout le ciel branle à votre cadence,
Et pesez vos discours même dans sa balance :
Connaissez les humeurs qu'il verse dessus nous,
Ce qui se fait dessus, ce qui se fait dessous;
Portez une lanterne aux cachots de nature,
Sachez qui donne aux fleurs cette aimable peinture,
Quelle main sur la terre en broye [3] la couleur,
Leurs secrètes vertus, leurs degrés de chaleur;
Voyez germer à l'œil les semences du monde,
Allez mettre couver les poissons dedans l'onde,
Déchiffrez les secrets de nature et des cieux :
Votre raison vous trompe, aussi bien que vos yeux...
O débile raison! où est ores [4] ta bride?
Où ce flambeau qui sert aux personnes de guide?...
Mais pour nous, moins hardis à croire à nos raisons,
Qui réglons nos esprits par les comparaisons,
Devons-nous aujourd'hui, pour une erreur nouvelle,

[1] De mon caprice. Furetière définit le *ver-coquin* une petite fureur qui saisit quelquefois l'esprit des hommes, et les rend capricieux, acariâtres, têtus et incapables de raison. Le peuple croit qu'il y a effectivement un ver dans la tête des gens agités de cette passion.

[2] Toutes sortes d'idées fausses et chimériques. On dit aussi *des visions*

[3] Cette diphthongue se comptait ponr deux syllabes au temps de Régnier; aujourd'hui on écrirait *broie* d'une seule syllabe.

cornues.

[4] Maintenant.

Que ces clercs dévoyés forment en leur cervelle,
Laisser légèrement la vieille opinion,
Et, suivant leur avis, croire à leur passion?
Pour moi, les huguenots pourraient faire miracles,
Ressusciter les morts, rendre de vrais oracles,
Que je ne pourrais pas croire à leur vérité.
En toute opinion je fuis la nouveauté.
Aussi doit-on plutôt imiter nos vieux pères,
Que suivre des nouveaux les nouvelles chimères.
De même, en l'art divin de la Muse, doit-on
Moins croire à leur esprit qu'à l'esprit de Platon.
Mais, Rapin, à leur goût si les vieux sont profanes,
Si Virgile, le Tasse et Ronsard sont des ânes,
Sans perdre en ces discours le temps que nous perdons,
Allons comme eux aux champs, et mangeons des chardons.

Des trois *Épîtres* de Régnier, deux, très licencieuses de pensées et de détails, sont relativement réservées dans l'expression. C'est sous une forme allégorique et assez délicate qu'elles expriment ce qu'il y a de brutal dans la passion de l'amour :

« Or, sage à mes dépens j'esquive la bataille,
Sans entrer dans le champ, j'attends que l'on m'assaille.
. . . .
. . . .
Où je vois qu'on me rit, c'est là que je m'avance. »

Mais le tissu de la gaze devient de plus en plus lâche et l'on finit par tout voir au travers.

Nous avons dit qu'outre ses *Satires* Régnier composa des *Élégies*. La première, où le poète fait parler Henri IV, mérite seule d'être mentionnée ; la passion y parle un langage décent, mais on trouve encore là des expressions alambiquées et de mauvais goût ; les derniers vers, souvent cités comme très beaux, sont eux-mêmes entachés de ces défauts.

III

Poète d'instinct plus que d'étude, Régnier ne se fatigue pas à la poursuite de l'expression. Son style est peint dans ce vers de la satire à Rapin :

« Ses nonchalances sont ses plus grands artifices. »

Un peu plus d'art, de travail et de polissure n'auraient certes rien ôté à l'originalité de sa poésie, et son laisser aller va parfois beaucoup trop loin.

Il a des vers d'une incorrection où l'on ne reconnaîtrait guère un contemporain de Malherbe :

« Mais *étant* mauvais peintre, ainsi que mauvais poète,
Et que j'ai la cervelle et la main maladroite :
O Muse, je t'invoque... »

Il a dit d'une manière encore plus vicieuse :

« . . . . De l'esprit je m'escrime,
Puis dessus le papier mes caprices je rime
Dedans une satire, où, *d'un œil doux-amer*,
Tout le monde s'y voit et ne s'y sent nommer [1]. »

A ces défauts de détail près, Régnier possède un style plein de naturel, d'enjouement et de vivacité ; quelquefois il revêt sa pensée de la forme la plus irréprochable. Racine lui-même, le poète de l'élégance, ne dédaignera pas de lui ravir un de ses plus beaux vers :

« Sachez qui donne aux fleurs cette aimable peinture,
Quelle main sur la terre en broye [2] la couleur. »

Ailleurs la simplicité de la diction n'empêchera pas l'idée de s'élever naturellement jusqu'à la plus haute poésie :

« Juste postérité, à témoin je t'appelle,
Toi qui sans passion maintiens l'œuvre immortelle.....
Pères des siècles vieux, exemples de la vie,
Dignes d'être admirés d'une honorable envie,
Si quelque beau désir vivoit encore en nous,
Nous voyant de là-haut, pères, qu'en dites-vous ? »

Quelquefois même il devance la naïveté et le gracieux de la Fontaine, comme dans la satire où il a introduit cette fable assez longue dont le bonhomme se souviendra :

« Jadis un certain loup que la faim espoinçonne. »

Il aimait, sentait et peignait à merveille les beautés de la nature. Quoi de plus poétique que cette indication des trois saisons fécondes de l'année :

« Mais aux jours les plus beaux de la saison nouvelle,
Que Zéphire en ses rets surprend Flore la belle ;
Que dans l'air les oiseaux, les poissons en la mer,
Se plaignent doucement du mal qui vient d'aimer ;
Ou bien lorsque Cérès de froment se couronne,
Ou que Bacchus soupire, amoureux de Pomone,
Ou lorsque le safran, la dernière des fleurs,
Dore le scorpion de ses belles couleurs... »

[1] Satire X.
[2] Voir note 3, page 257.

Après avoir lu ces vers, on peut regretter que Sainte-Beuve ait refusé si péremptoirement à Régnier le talent de la description et du pittoresque, et prétendu que le poète n'a profité ni de ses voyages ni des grands spectacles naturels dont il a été témoin. Rien ne l'a ému, selon ce critique, ni la campagne, ni le silence, ni la solitude. « Dans ses vers, dit-il, toutes ces grandes choses font place au fracas des rues de Paris, à l'odeur des tavernes et des cuisines, aux allées infectes des plus misérables taudis [1]. » Et il finit ainsi ses appréciations : « Régnier, dans le cours de sa vie, n'eut qu'une grande et seule affaire : ce fut d'aimer les femmes, toutes et sans choix. » Avouons au moins qu'au milieu de ces plaisirs grossiers il sut observer assez finement.

IV

La renommée de Régnier, poète inégal et mêlé, a subi bien des vicissitudes. Il fut très goûté de ses contemporains et même de Malherbe son ennemi, qu'il força à l'honorer d'une sérieuse estime. Le dix-septième et le dix-huitième siècle ne l'admirèrent guère, en général, que par tradition, sur la foi des vers de l'*Art poétique* :

« Régnier seul parmi nous, formé sur leurs modèles,
Dans son vieux style encore a des grâces nouvelles. »

Le dix-neuvième siècle se prit enfin à le relire, et les goûts les plus différents y trouvèrent de quoi se satisfaire. On alla même à son égard au delà de la justice. Alfred de Musset n'a-t-il pas tracé du célèbre satirique un portrait un peu bien idéal quand il a dit :

« De l'immortel Molière immortel devancier ? »

[1] *Satires*, XII.

II

BOILEAU-DESPRÉAUX

— 1636-1711 —

I

Boileau descendait, — et il s'en montrait fier, — d'Estienne Boyleau, *ce bon justicier si bien renommé de prud'hommie*, dont Louis IX fit le premier prévôt de Paris [1]. Le père du poète était greffier de grand'chambre au Parlement de Paris. Dès le jour de sa naissance, le 1er novembre 1636, pour le distinguer de ses autres frères, — il était le quinzième enfant, — on le surnomma Despréaux, à cause, dit Louis Racine, d'un petit pré qui était au bout du jardin de la maison où il naquit.

Orphelin de sa mère dès le bas âge, Boileau fit ses études aux collèges d'Harcourt et de Beauvais. Dans cette dernière institution, il tomba entre les mains d'un de ces hommes précieux qui savent discerner les vocations et en favoriser l'éclosion. M. Sevin laissa à son élève toutes les facilités nécessaires pour qu'il pût développer son penchant à la poésie, et le jeune homme sut merveilleusement profiter de cette liberté ; mais comme la famille possédait déjà dans Gilles Boileau un nourrisson des Muses, le poète naissant dut, bon gré, mal gré, s'adonner à l'étude du droit et prendre ses grades. Il fut reçu avocat le 4 décembre 1656. Le barreau lui répugnait visiblement, on l'envoya étudier en Sorbonne. Mais bientôt la mort de son père le rendit maître de lui-même, et il put suivre librement la route que lui traçait son génie.

Quel sera tout d'abord le genre de Boileau ? Celui que ses premières lectures d'Horace, de Perse et de Juvénal ont fait naître dans un esprit déjà enclin à la satire. Il prendra naturellement place entre Molière qui fustige le ridicule par le ridicule même et la Fontaine qui le démasque par l'apologue. Il maniera sans ménagement le fouet et en meurtrira le dos de la médiocrité alors régnante en littérature ; il déclarera la guerre au faux goût et la poussera avec une constance et un courage qui ne reculeront ni devant le nombre et la puissance de ses ennemis, ni devant le public lui-même contre lequel il luttera jusqu'à ce qu'il l'ait ramené à une saine appréciation des talents.

II

La satire, voilà donc la voie de Boileau ! C'est par là qu'il débute

[1] Boileau fit constater cette descendance par un *arrêt en bonne forme* (Lettre à Brossette, 9 mai 1699).

dans la carrière, et, quelque nom qu'il donne à ses œuvres par la suite, on verra partout le satirique se faire jour et déchirer quelque nouvelle victime. C'est là son humeur, elle se manifeste constamment, même lorsqu'il n'écrit pas pour le public : sa correspondance le plus souvent est-elle autre chose qu'une accumulation d'épigrammes contre ses meilleurs amis et contre ses bienfaiteurs [1]?

En suivant cette voie, en cultivant ce genre dangereux avec tant de prédilection et un peu de parti pris contre tout le monde, Boileau se préparait de rudes représailles. Il allait se voir en butte, jusqu'à la fin de sa vie, à d'innombrables ennemis. Les uns s'acharnèrent contre ses ouvrages dont ils chicanaient jusqu'aux points et aux virgules ; les autres attaquèrent avec une extrême vivacité la loyauté de son caractère, et l'accusèrent de ne voir dans un écrivain qu'un sujet et dans un nom qu'une rime à exploiter.

C'est à l'âge de vingt-quatre ans que Despréaux, tout préparé au tumulte qu'il va exciter sur le Parnasse, affronte résolûment, comme il le dit lui-même, « cette nation farouche des mauvais poètes qui prend feu si aisément, qui est si avide de louanges et qui digère si difficilement la raillerie [2]. »

La première satire, les *Adieux d'un poète* à la ville de Paris, est une imitation de la troisième de Juvénal : le modèle est timidement suivi, mais déjà quelques traits bien lancés annoncent ce que sera Boileau.

Le poète suppose que Cassandre,

> « Las de perdre en rimant et sa peine et son bien, »

a pris la résolution de se confiner dans la retraite,

> « Et, bien loin des sergents, des clercs et du Palais,
> De chercher un repos qu'il ne trouva jamais. »

Mais auparavant il lui fait dire au monde, dans un discours d'adieux d'amères vérités. Que ferais-je à Paris? s'écrie-t-il.

> « Je ne sais ni tromper, ni feindre, ni mentir.
> . . . .
> J'appelle un chat un chat, et Rolet un fripon. »

Et plus loin, à propos des dîners tant courus par les poètes, il décoche cette double épigramme qui lui sera toujours reprochée comme une insulte à l'indigence :

> « Tandis que Colletet, crotté jusqu'à l'échine,
> S'en va chercher son pain de cuisine en cuisine,
> Savant en ce métier si cher aux beaux esprits. »

« Ce n'était pas ainsi, dit Lamartine, que Juvénal son maître parlait

[1] Voir *Lettres à Racine*, 19 mai 1687.
[2] *Discours sur la satire.*

des indigences et des labeurs de l'esprit ; dans ses plus mordantes invectives contre les fautes du talent, il laissait tomber une larme chaude sur les iniquités de la fortune. « Il est beau, il est légitime, écrivait-il en deux vers pieux, de gagner le salaire de son génie par le travail de l'intelligence. » Boileau dans ses vers était d'autant plus inexcusable que déjà il recevait du roi une pension pour ses louanges, et que son aisance poétique n'était pas encore le prix du travail, mais le salaire de la flatterie[1]. »

Le satirique maltraite plus durement encore le poète burlesque Saint-Amant. Il le fait revenir de la cour, où il était allé lire ses vers,

« ..... Couvert de honte et de risée ;
Et la fièvre, au retour, terminant son destin,
Fit par avance en lui ce qu'auroit fait la faim. »

Le barreau et le palais ne sont pour lui que des pays barbares,

« Où l'on voit chaque jour l'innocence aux abois, »

où

« Ce qui fut blanc au fond devient noir par les formes. »

La Sorbonne elle-même, ce corps redoutable alors, n'est pas épargnée :

« ..... Montez en chaire ; et là, comme un docteur,
Allez de vos sermons endormir l'auditeur. »

Les traits pourront être plus nombreux et plus serrés dans les onze autres satires, mais à coup sûr ils ne seront ni plus vifs ni plus mordants. Il y aura plus d'art, de finesse ; l'épine, souvent cachée sous la fleur, blessera plus profondément ; mais, dès le début, on a l'homme : il promet beaucoup, et il tiendra plus encore qu'il ne promet, car, piqué au vif par la froideur qui accueillit la lecture de ses deux premières satires à l'hôtel de Rambouillet, il sortit plus disposé que jamais à satiriser une demeure dont Chapelain et Cotin étaient les oracles.

La satire *A Molière* est une fantaisie plaisante sur les difficultés de la rime dans le mètre français.

« Dans les combats d'esprit savant maître d'escrime,
Enseigne-moi, Molière, où tu trouves la rime. »

Mais il faut moins chercher Molière que Boileau même dans cette satire ; le ton qui domine, ce n'est pas la louange, mais l'accent malicieux :

« Si je pense exprimer un auteur sans défaut,
La raison dit Virgile, et la rime Quinault. »

[1] *Entretiens littéraires.*

Le bonheur de Boileau serait grand s'il n'avait pas à rimer. Il n'aurait qu'à chanter, boire et rire, il mènerait la vie d'un gras chanoine et pourrait

« Passer tranquillement, sans souci, sans affaire,
La nuit à bien dormir, et le jour à rien faire. »

Il envie le sort du bienheureux Scudéri, dont les ouvrages sont dépourvus d'art et de vie, et manquent même de bon sens;

« Mais ils trouvent pourtant, quoi qu'on en puisse dire,
Un marchand pour les vendre, et des sots pour les lire. »

L'humeur maligne de Boileau se montre entièrement dans ces vers épigrammatiques, tout imprégnés de ce qu'on appelait alors le sel attique.

A ce talent du trait incisif, Boileau joint celui de la description et de la peinture. Dans le *Repas ridicule* (sat. III) il dépasse ses modèles Horace et Juvénal, et parle, selon l'expression de Voltaire, « d'un fort mauvais repas en très beaux vers ». Le tableau d'Horace n'est pas d'un plus haut pittoresque :

« Sur un lièvre flanqué de six poulets étiques
S'élevoient trois lapins, animaux domestiques,
Qui, dès leur tendre enfance, élevés dans Paris,
Sentoient encor le chou dont ils furent nourris.
Autour de cet amas de viandes entassées,
Régnoit un long cordon d'alouettes pressées,
Et sur les bords du plat six pigeons étalés
Présentoient pour renfort leurs squelettes brûlés. »

La pièce *A M. l'abbé le Vayer*, qui, littérairement, est faible, renferme des traits mordants sur la sottise humaine :

« En ce monde il n'est point de parfaite sagesse. »

« Le plus sage est celui qui ne pense point l'être. »

« Souvent de tous nos maux la raison est le pire. »

Quand il en vient aux applications et aux personnalités, ses mots sont de véritables emporte-pièce :

« Chapelain veut rimer et c'est là sa folie..... »

« Un pédant nous gourmande, et, loin de nous toucher,
Souvent, comme Joly, perd son temps à prêcher. »

La satire *A M. le marquis de Dangeau, sur la noblesse*, en même temps qu'elle présente le tableau pittoresque des ridicules de la noblesse d'emprunt, et les oppose aux lois de la véritable noblesse, fait le plus audacieux procès à la naissance, aux titres héréditaires, à toutes les inégalités de rang. Boileau s'y montre philosophe, moraliste et ré-

formateur, peut-être plus qu'il n'avait l'intention de l'être en l'écrivant.

Les *Embarras de Paris* reproduisent lourdement et ennuyeusement les déclamations exagérées de Juvénal.

Dans la satire septième, il exhorte sa muse à changer de style :

> « Muse, changeons de style, et quittons la satire;
> C'est un méchant métier que celui de médire. »

Et il atteint peut-être le sublime du genre qu'il feint de vouloir proscrire. Quel trait d'ironie sanglante frappe les écrits élogieux dans ces deux vers :

> « Un éloge ennuyeux, un froid panégyrique
> Peut pourrir à son aise au fond d'une boutique, »

tandis que dans un écrit malin, blâmé, mais connu, chacun croit se reconnaître,

> « Et tel, en vous lisant, admire chaque trait,
> Qui dans le fond de l'âme et vous craint et vous hait [1]. »

Il faut donc louer ! mais le poète satirique cherche en vain un héros à faire admirer :

> « Je ne peux arracher du creux de ma cervelle
> Que des vers plus forcés que ceux de la Pucelle. »

S'agit-il de mordre, oh ! la rime arrive vite, et belle et riche.

> « Faut-il peindre un fripon fameux dans cette ville,
> Ma main, sans que j'y rêve, écrira Raumaville. »

> « Faut-il d'un froid rimeur dépeindre la manie,
> Mes vers comme un torrent coulent sur le papier ;
> Je rencontre à la fois Perrin et Pelletier,
> Bonnecorse, Pradon, Colletet, Titreville ;
> Et, pour un que je veux, j'en trouve plus de mille. »

La satire entraîne Boileau comme un torrent. Dès que le mot plaisant est trouvé, il faut qu'il soit écrit, coûte que coûte :

> « Je ne résiste point au torrent qui m'entraîne. »

La huitième satire prend l'homme à partie. Cette seule composition demanderait un long examen. Il s'y trouve en même temps de fortes exagérations et des peintures bien au-dessous de la réalité. Ce sujet philosophique dépasse la portée du poète, qui faiblit.

1 *Quam sibi quisque timet, quanquam est intactus, et odit.*
(Hor., *Sat.*, II, 1.)

A quelle distance, sur le même thème, Pope, le Juvénal de l'Angleterre, ne laisse-t-il pas Boileau, et dès le début même!

Il dit, dans un langage où déborde une misanthropie sublime, toute l'amertume d'une âme pure blessée par l'aspect du vice :

« Infortuné d'être homme et d'avoir pour prison
Le corps d'un animal si fier de sa raison,
Que ne m'est-il permis d'en changer tout à l'heure ! »

Au lieu de ces grandes et mélancoliques idées, que trouve-t-on dans Boileau ? *Qu'une chèvre qui broute a l'esprit mieux tourné que n'a l'homme, et qu'un docteur en Sorbonne est moins savant qu'un âne* ; une foule de lieux communs, de mesquines banalités, harmonieusement et savamment rimés, des sons pour l'oreille et rien pour l'esprit ni pour le cœur. Quelques vers seulement ont une réelle élévation, ceux où l'auteur, reproduisant les pensées de Perse sur l'avarice, égale toute la fermeté du poète latin.

La satire neuvième, que Boileau adresse ironiquement à son esprit, est l'apogée de son talent critique.

Là nous avons un véritable chef-d'œuvre de gaieté satirique et un modèle de badinage ingénieux. Il y aiguise plus finement encore les traits déjà lancés contre ses victimes ordinaires, et il est sûr, cette fois, d'arriver au cœur et de le blesser. Il réclame ses droits comme simple lecteur de tout mauvais écrit, et, s'étonnant qu'on puisse les lui contester, il s'écrie :

« Et je serai le seul qui ne pourrai rien dire !
On sera ridicule, et je n'oserai rire !
Et qu'ont produit mes vers de si pernicieux,
Pour armer contre moi tant d'auteurs furieux ?
Loin de les décrier, je les ai fait paroître ;
Et souvent, sans ces vers qui les ont fait connoître,
Leur talent dans l'oubli demeureroit caché.
Et qui sauroit, sans moi, que Cotin a prêché ?
La satire ne sert qu'à rendre un fat illustre :
C'est une ombre au tableau, qui lui donne du lustre. »

Ces attaques contre les contemporains sont quelquefois aussi injustes que grossières [1]. Ni Chapelain, ni l'abbé Joly, ni l'abbé Cas-

[1] Voici les noms des principaux écrivains de son époque, que Boileau retrouvait toujours au bout de ses vers pour les faire malignement rimer : Quinault, Chapelain, les deux Perrault, Charpentier, la Calprenède, Hainault, Brébeuf, Boursault, Desmarets de Saint Sorlin, Régnier-Desmarais, Titreville, Colletet, Linière, Pinchêne, Pradon, Boyer, Sauval, Perrin, Bonnecorse, Scarron, Dassouci, Malleville, Gombaut, Tallemant, le Clerc, Faret, Saint-Amant, Conrart, Rampale, Ménardière, Corbin, du Souhait, Magnon, l'abbé de Pure, Ménage, Cotin, Cassagne, Scudéri, Neuf-Germain, la Serre, le Pays, Montmaur, Pelletier, Saint-Pavin, Sainte-Garde, les journalistes de Trévoux, Bardin, Motin, la Morlière, etc., etc.

sagne, ni même Colletet, ne méritaient l'excès de dédain et de pitié injurieuse que leur prodigue l'auteur des *Satires* : la passion emportait souvent le poète, dans sa défense du bon goût, au delà de la vérité et de l'équité.

Par la satire *Sur les femmes,* Boileau souleva contre lui un véritable orage. Perrault se porta le champion du sexe outragé, de ce sexe qu'il avait eu, lui, la précaution de ménager toujours dans ses *Parallèles*, et pour le goût duquel il avait témoigné les plus grands égards. Il écrivit l'*Apologie des femmes*, avec une préface en prose où la satire de Boileau était condamnée au nom de la morale et du goût.

Arnauld prit la défense du poète dans une lettre à Perrault. Mais le soulèvement était si fort que les amis du docteur de Sorbonne, craignant qu'il ne se compromît, l'engagèrent à retirer sa lettre. Il persista inébranlablement à la maintenir. Tout ce qu'il accorda fut de la soumettre au jugement de Bossuet dont il se savait estimé. Mais il mourut le 8 août 1694, et c'est seulement le 6 que le médecin Dodart lui avait écrit que l'illustre arbitre regardait la satire en général comme incompatible avec la religion chrétienne, et la satire X comme contraire aux bonnes mœurs. Plus tard, dans son *Traité de la concupiscence*[1], l'évêque de Meaux confirma ce premier jugement. « Celui-ci, disait-il en désignant Boileau, s'est mis dans l'esprit de blâmer les femmes. Il ne se met point en peine s'il condamne le mariage et s'il en éloigne ceux à qui il a été donné comme un remède. Pourvu qu'avec de beaux vers il sacrifie la pudeur des femmes à son humeur satirique, et qu'il fasse de belles peintures d'actions souvent très laides, il est content. »

Cette satire est immorale par le fond et grossière dans la forme.

Il n'appartenait pas à un poète sans passion de juger la femme. C'est bien là « l'œuvre d'un célibataire valétudinaire, orphelin en naissant, à qui jamais sa mère n'a souri, et que personne n'a dédommagé, depuis, de ces tendresses absentes d'une mère[2]. » Le morose vieillard y fait le procès au mariage et justifie à chaque instant le célibat par la peinture de tous les inconvénients que les différents caractères de femmes font rencontrer dans cette institution sociale. Son plaidoyer paradoxal en faveur du célibat a huit cents vers très énergiques, contre huit vers très faibles qui reconnaissent à peine l'utilité du mariage.

Et quand on a parcouru cette galerie, on est fâché de n'y point trouver la *femme comme il la faut* pour attirer l'honnête homme vers elle. Il y en a bien une :

> « J'en sais une, chérie et du monde et de Dieu,
> Humble dans les grandeurs, sage dans la fortune,
> Qui gémit comme Esther de sa gloire importune,

[1] Au chapitre XVIII.
[2] Sainte-Beuve, *Port-Royal,* t. V, p. 339.

> Que le vice lui-même est contraint d'estimer,
> Et que sur ce tableau d'abord tu vas nommer ! »

Mais l'original est trop bien désigné pour qu'on y voie autre chose qu'une flatterie, malgré tous les mérites réels de Mme de Maintenon. Encore cet éloge sort-il difficilement et du bout des lèvres, et le satirique se dédommage-t-il aussitôt :

> « Mais, pour quelques vertus si pures, si sincères,
> Combien y trouve-t-on d'impudentes faussaires ! »

Boileau fondait de grandes espérances de succès sur cette satire, et comptait même, pour en faire la fortune, sur le suffrage des femmes. Il se trompa, parce que ses attaques, bien que générales, descendaient dans trop de particularités, et qu'en somme il concluait contre la société de l'homme avec la femme, et présentait cette société comme le pis-aller de toutes les conditions humaines. Les injures et les menaces remplacèrent les éloges et le triomphe auxquels il s'attendait. Chansons, épigrammes et satires tombèrent sur lui comme grêle, et l'on dit même qu'il ne fut pas seulement assailli par des chansons :

> « Boileau, ce rimeur satirique,
> Ayant senti la vertu du bâton,
> Demeura sans réplique.
> Ce remède, quand on l'applique,
> Range la rime à la raison. »

Ces vers, conservés dans les curieux recueils de Maurepas [1], ne sont-ils pas significatifs ? Plusieurs autres témoignages du temps nous apprennent aussi clairement de quelle manière fut reçue cette attaque malencontreuse.

La satire n'en a pas moins un réel mérite d'ensemble. Quelques caractères même sont d'une incontestable vérité.

Boileau a minutieusement travaillé le style de cette pièce et s'est étudié avec une peine effrayante à en ménager les transitions : « C'est un ouvrage qui me tue, écrivait-il à Racine, par la multitude des transitions, qui sont, à mon sens, le plus difficile chef-d'œuvre de la poésie. » Inutile peine ; les transitions de la satire des *Femmes* sont généralement lourdes et monotones. Elles sautent trop aux yeux à chaque reprise d'un dialogue alourdi par des *penses-tu*, des *diras-tu*, dont l'euphonisme est fort douteux.

En 1701 Boileau donna la satire *Sur l'honneur*, et en 1705 sa dernière, *Sur l'équivoque*. Ces pièces de la fin du poète se ressentent du déclin de son talent. La critique y est moins alerte et moins amère ; le trait est émoussé ; les vers sont toujours beaux et pleins, mais ils ne font plus qu'habiller richement une pensée qui se traîne et se débat

[1] Tome XXXI, 192.

contre ses propres défaillances, obligée qu'elle est, à son grand regret, de se défendre plutôt que d'attaquer.

III

Les *Épîtres*, bien supérieures aux *Satires*, firent la fortune de Boileau auprès de Louis XIV. Les *Satires* n'avaient pas déplu à ce monarque, et elles avaient même dû lui être d'autant plus agréables qu'elles avaient quelquefois un objet politique [1]; mais il goûta bien davantage l'épître première et quelques autres morceaux où il était délicatement loué. Il voulut voir le poète. Le duc de Vivonne le lui présenta. Boileau récita au roi une partie du *Lutrin* et d'autres pièces inédites. Pressé par Louis XIV de dire quel était l'endroit de ses poésies qu'il jugeait le plus beau, il répondit que le morceau qui lui paraissait le moins faible était la fin de l'Épître *Au Roi*, et sur-le-champ il récita quarante vers que personne ne connaissait encore :

« C'est par toi qu'on va voir les muses enrichies,
De leur longue disette à jamais affranchies.
. . . .
. . . .
Et comme tes exploits, étonnant les lecteurs,
Seront à peine crus sur la foi des auteurs,
Si quelque esprit malin les veut traiter de fables,
On dira quelque jour pour les rendre croyables :
Boileau, qui, dans ses vers pleins de sincérité,
Jadis à tout son siècle a dit la vérité,
Qui mit à tout blâmer son étude et sa gloire,
A pourtant de ce roi parlé comme l'histoire. »

Louis XIV fut si vivement touché que son émotion parut dans ses yeux et sur son visage. « Cela est admirable, dit-il, je vous louerais davantage, si vous ne m'aviez pas tant loué ; » et il annonça au poète qu'il lui accordait une pension de deux mille livres que Colbert lui payerait d'avance. C'est ainsi que Boileau revint de la cour comblé d'honneurs et de biens, mais gémissant tout bas sur la perte de sa liberté qu'il envisageait comme la conséquence inévitable des libéralités royales.

Non seulement la versification des *Épîtres* est plus forte que celle des *Satires*, elle est plus douce, plus flexible, et moins hérissée de traits

[1] C'est ainsi qu'après la promulgation du Code Louis, Boileau s'empressa d'adresser à l'abbé des Roches le conseil de ne point imiter ces fous dont la sotte avarice « *allait de vingt procès engraisser la justice*, » qui, toujours assignants ou assignés, demeuraient gueux après le gain de vingt procès. Et cette satire, bientôt répandue dans toute la ville et parmi toutes les conditions, allait assurer la popularité des ordonnances royales.

mordants. Le style y est moins alangui par les formules de liaisons vicieuses que nous avons signalées dans la satire *Contre les femmes*. Quand un interlocuteur s'y trouve introduit, le dialogue est mieux traité, et la conversation prend la précision et la vivacité qui rendent si alertes les dialogues d'Horace. Veut-on connaître cet art dans toute sa perfection ? qu'on lise l'entretien de Cinéas et de Pyrrhus. Qu'on relise aussi ces vers si facilement jetés et si prestes :

« Hier, dit-on, de vers on parla chez le roi,
Et d'attentat horrible on traita la satire.
— Et le roi, que dit-il ? — Le roi se prit à rire. »
. . . .
« Vient-il de la province une satire fade,
D'un plaisant du pays insipide boutade,
Pour la faire courir on dit qu'elle est de moi,
Et le sot campagnard le croit de bonne foi.
J'ai beau prendre à témoin et la cour et la ville :
— Non, à d'autres, dit-il, on connoît votre style.
Combien de temps ces vers vous ont-ils bien coûté ?
— Ils ne sont pas de moi, monsieur, en vérité :
Peut-on m'attribuer ces sottises étranges ?
— Oh ! monsieur, vos mépris vous servent de louanges... »

Dès la première épître *Au Roi, contre les conquêtes*, le naturel du satirique revient, et, à propos de tout, s'exerce encore sur Cotin et la *Pucelle*. Dans toutes les autres épîtres, la verve critique le reprendra aussi impérieusement.

L'épître *A M. l'abbé des Roches* n'est guère que la paraphrase de la fable de *l'Huître et les Plaideurs*, image frappante et bien faite pour éloigner des procès et de la chicane, si les exemples servaient de quelque chose à l'homme. L'épître *A M. Arnauld* flagelle la *fausse honte*. Les quatre beaux vers qui la résument méritent d'être retenus. Le poète dit en parlant du respect humain :

« C'est là de tous nos maux le fatal fondement.
Des jugements d'autrui nous tremblons follement,
Et chacun l'un de l'autre adorant les caprices,
Nous cherchons hors de nous nos vertus et nos vices. »

Dans l'épître *Au Roi, sur le passage du Rhin*, Boileau abuse étrangement de la fantasmagorie mythologique. Tout l'Olympe est en mouvement, ce qui n'empêche pas l'épître d'être médiocre par son manque absolu de couleur locale, par ce pauvre étalage de la dureté des mots tudesques dans lequel l'auteur s'égaye pendant quarante vers, et surtout par les injures méprisantes prodiguées sans raison et sans justice aux ennemis de Louis XIV.

Après ses épîtres *A M. de Guilleragues, sur la connaissance de soi-même, A M. de Lamoignon, sur les plaisirs de la campagne, mis en opposition*

avec la vie inquiète qu'on mène à la ville, *A M. Racine, sur le profit à tirer des critiques*, et *A M. le marquis de Seignelay, sur cette pensée : Rien n'est beau que le vrai*, Boileau écrivit, à l'imitation d'Horace, la fameuse épître *A mes vers*, avec laquelle il prétend fermer la bouche aux censeurs qui s'étaient acharnés contre ses derniers ouvrages, et en particulier contre la satire des *Femmes*.

Il conte dans cette pièce tout ce qu'il a fait depuis qu'il est au monde, rapporte ses défauts, son âge, ses inclinations, ses mœurs, dit de quel père et de quelle mère il est né ; marque les degrés de sa fortune, comment il a été à la cour, comment il en est sorti, les incommodités qui lui sont survenues, les ouvrages qu'il a composés.

Boileau avait une prédilection très prononcée pour cette épître, qu'il appelait *ses inclinations*. Il se félicitait particulièrement de la manière heureuse, agréable et concise dont il avait dit quantité de petites choses que l'art seul pouvait faire valoir [1]. Il était surtout très content de cette périphrase où il rendait poétiquement ses cinquante-huit années d'âge :

« Mais aujourd'hui qu'enfin la vieillesse venue,
Sous mes faux cheveux blonds déjà toute chenue,
A jeté sur ma tête, avec ses doigts pesants,
Onze lustres complets, surchargés de trois ans. »

L'épître *A mon jardinier, sur le Travail*, est un véritable triomphe sur la difficulté de rendre élégamment les choses communes.

La dernière épître, *A M. l'abbé Renaudot, sur l'amour de Dieu*, fut une lutte bien autrement difficile, et où la victoire aussi fut bien plus glorieuse.

Arnauld, en 1694, la dernière année de sa vie, ayant écrit, comme nous l'avons dit, une grande lettre à Perrault, pour prendre la défense de Boileau, et lui montrer le tort qu'il avait eu de critiquer la *Satire des femmes*, les amis du fameux docteur de Sorbonne dirent qu'il n'était pas bienséant à un homme de son mérite, de son caractère et de son âge d'entrer dans une dispute de poètes, et de se mêler de juger des vers. Boileau composa l'épître sur l'*Amour de Dieu*, afin de prouver que la poésie n'était pas un art aussi frivole qu'on le prétendait, et qu'elle pouvait affronter les sujets les plus sublimes. Il avait si bien étudié, approfondi et traité ce sujet difficile, que l'*Amour de Dieu* put subir l'examen des hommes les plus compétents sur semblable matière : Bossuet, qui faisait avec l'abbé Renaudot le pèlerinage d'Auteuil, pour aller entendre de la bouche inspirée du poète l'hymne céleste de l'amour divin [2] ; le père la Chaise et le père Gaillard, qui, selon Boileau,

[1] Voir la lettre à Maucroix, du 29 avril 1695, dans les *Lettres de Maucroix*, XCV, publiées par M. L. Paris.

[2] Lettre de Bossuet à l'abbé Renaudot, 1695.

s'écriaient à chaque instant en l'entendant : *Pulchrè ! Benè ! Rectè ! Cela est vrai ! Cela est incontestable ! Voilà qui est merveilleux ! Il faut le lire au roi*[1].

L'*Amour de Dieu* est la plus belle des épîtres, tant par l'élévation du sujet que par la science, la profondeur des pensées et la beauté du style que l'auteur a su y mettre, pour attirer tous les cœurs et tous les esprits vers la belle cause dont il avait pris en main la défense, contre ceux qui prétendaient qu'on pouvait être sauvé sans amour de Dieu et par la seule crainte de l'enfer[2].

IV

Boileau, témoin des désastreux effets produits par les importations italiennes et espagnoles, et du mauvais goût introduit par des imitateurs maladroits au théâtre, au barreau, dans la chaire, composa son *Art poétique* surtout en haine des imitations qui ne remontent pas aux littératures de la Grèce et de Rome. On retrouve chez lui les préceptes généraux d'Horace sur les bienséances et la correction du style. Il n'en est cependant pas, comme on l'a prétendu, le servile imitateur. Il a pu affirmer que sur les onze cents vers dont est composé son poème, il n'y en a pas plus de cinquante ou de soixante imités d'Horace. Quant à Vida, dont on l'accusait d'avoir pris aussi quelques fragments, il assurait qu'il pourrait faire, sans crainte de blesser sa conscience, tel serment qu'on voudrait qu'il ne l'avait jamais lu.

L'*Art poétique* fut communiqué au sage et sévère Patru, « le Quintilien du siècle[3] », que l'idée avait d'abord effrayé, mais que la lecture du poème décida à presser Boileau d'en faire la publication dès qu'il y aurait mis la dernière main. La première édition parut en 1674, avec les premiers chants du *Lutrin*.

L'*Art poétique* offre à la fois le précepte et l'exemple de l'art d'écrire : selon qu'il y est question de l'ode, de l'idylle, de l'élégie ou de l'épopée, l'auteur prend le style approprié à chacun de ces sujets, et pratique admirablement ce qu'il recommande aux autres quand il leur dit qu'il faut :

« ...d'une main légère
Passer du grave au doux, du plaisant au sévère. »

Boileau faisait des lectures de son poème chez M. de Lamoignon, chez le duc de la Rochefoucauld, chez M. de Pomponne. Mme de Sévigné parle d'une lecture où elle assista chez M. de Pomponne, qui « fut enchanté, enlevé, transporté de la perfection des vers de Despréaux[4] ».

[1] Lettre de Bioleau à Racine, 1697.
[2] Préf. pour l'éd. de 1674.
[3] Lettre de Boileau à Brossette.
[4] Lettre à Mme de Grignan, 15 janvier 1674.

Cette perfection de la forme sera toujours reconnue ; mais, pour la conception, l'œuvre que le dix-septième siècle admira tant est à jamais rabaissée au second rang.

La profondeur et l'élévation lui manquent. Les prescriptions de la poétique de Boileau et de la poétique de tous les rhéteurs du dix-septième siècle en général, ne touchent qu'aux genres et au soin de la langue. De l'invention, des sources de la poésie, il n'en est pas question. Despréaux croit avoir tout expliqué quand il a dit que c'est un astre qui fait les poètes, comme Balzac quand il a dit que ce sont les étoiles qui font l'orateur. Et quelle étroitesse dans ses vues! Quelles étranges exclusions ! Quels jugements injustes ! Qu'on se rappelle ce qu'il a dit et ce qu'il n'a pas dit sur Molière et sur la Fontaine.

Ce qui domine dans les huit vers qu'il a consacrés à Molière, ce n'est point la louange, c'est la censure la plus âpre :

> « Étudiez la cour, et connoissez la ville ;
> L'une et l'autre est toujours en modèles fertile.
> C'est par là que Molière, illustrant ses écrits,
> *Peut-être de son art eût remporté le prix*,
> Si, moins ami du peuple, en ses doctes peintures,
> Il n'eût point fait souvent grimacer ses figures,
> Quitté, pour le bouffon, l'agréable et le fin,
> Et sans honte à Térence allié Tabarin :
> Dans ce sac ridicule où Scapin s'enveloppe,
> Je ne reconnois plus l'auteur du Misanthrope. »

Même lorsqu'on admettrait, avec certains commentateurs, que Boileau, par le *prix de son art*, entendait la perfection absolue, et non pas la perfection relative, il ne serait pas excusable d'avoir donné une préférence si marquée au comique latin, et de n'avoir jamais reconnu la supériorité de Molière, inexcusable surtout d'avoir représenté l'auteur du *Misanthrope*, de *Tartufe*, de l'*Avare*, des *Femmes savantes*, comme un *ami du peuple*, qui fait grimacer les figures de ses doctes tableaux. C'est à peine si ces traits peuvent tomber sur les farces que Molière n'a jamais prétendu donner pour de doctes peintures, et qui ne devaient nullement ressembler au *Misanthrope*...

Quant à l'auteur des *Contes* et des *Fables*, il n'en fut fait nulle mention, directe ni indirecte.

Boileau a confié à Louis Racine la raison pour laquelle il n'avait jamais nommé la Fontaine. C'est qu'il ne le regardait pas comme original, « parce qu'il n'était créateur ni de ses sujets ni de son style qu'il avait pris dans Marot et dans Rabelais [1]. » La Fontaine qui n'est pas le créateur de son style ! Voilà une bien grosse hérésie proclamée par l'oracle de l'orthodoxie littéraire.

[1] *Réflex. sur la poésie*, c. XI.

V

L'idée du *Lutrin*, poème héroï-comique, fut suggérée à Boileau par un procès qui eut lieu en 1667, à propos de lutrin, entre le chantre et le trésorier de la Sainte-Chapelle.

Le trésorier s'était un beau jour avisé de faire mettre un pupitre devant la stalle du chantre, qui se trouvait ainsi masqué. Le chantre, prétendant que jamais pupitre n'avait été placé là, le fit ôter à force ouverte. Les esprits s'animèrent : il fallut plaider. La cause fut retenue aux requêtes du palais, et, après plusieurs procédures, elle fut assoupie par le premier président.

Ce procès avait paru si plaisant à Lamoignon, qu'il proposa, en riant, à Despréaux, d'en faire le sujet d'un poème qu'on pourrait intituler la *Conquête du Lutrin, ou le Lutrin enlevé*, à l'exemple de Tassoni, qui avait composé la *Secchia rapita* sur un sujet aussi léger. Boileau, prenant au sérieux cette espèce de défi, déclara qu'il entreprendrait l'ouvrage et le dédierait à M. le premier président lui-même. Sur-le-champ il en forma le plan ; les premiers vers étaient écrits dans la soirée.

A part la donnée fournie par le procès du lutrin de la Sainte-Chapelle, tout est fiction dans le poème héroï-comique de Boileau. Et non seulement tous les personnages y sont inventés, mais encore, comme l'affirme l'auteur dans son *Second Avis au lecteur*, ils sont dépeints sous des traits tout autres que ceux que la malignité publique croyait reconnaître en eux.

Voici rapidement la fable du *Lutrin*. La Discorde, indignée de la paix qui régnait depuis si longtemps parmi les chanoines, se résout à aller porter chez eux le trouble et la guerre :

> « Les chanoines vermeils et brillants de santé
> S'engraissoient d'une sainte et longue oisiveté.
> La Discorde, à l'aspect d'un calme qui l'offense,
> Fait siffler ses serpents, s'excite à la vengeance. »

Elle apparaît au trésorier de la Sainte-Chapelle, et, *du vent de sa bouche profane*, lui souffle l'ardeur de la chicane. Gilotin, valet du pieux chanoine,

> « Chez tous ses partisans va semer la terreur. »

Le chevecier Sidrac, qui « dans le chœur a déjà vu quatre âges, » conçoit une idée sublime : il conseille de remettre sur son banc un vaste lutrin et d'offusquer le chantre, rival du trésorier. Le prélat transporté de joie approuve bruyamment cette proposition. Trois hommes sont choisis par le sort pour en venir aussitôt à l'exécution. Les trois champions se mettent en marche, guidés par la Nuit. La Discorde les voit, s'applaudit, et pousse un cri qui réveille la Mollesse. Cette languissante divinité, ayant appris de la Nuit, confidente de l'entre-

prise, ce qui se passe, gémit de ce que la Discorde vient la chasser d'un des deux seuls domaines qui lui restaient, et prie la compagne aimable et sombre de son repos de combattre pour elle et de traverser un projet dont elle est si alarmée. La Nuit se rend à sa prière. Elle loge dans les flancs du lutrin un hibou qui, s'en échappant avec un bruit affreux, déconcerte les trois guerriers.

Mais la Discorde apparaît et les ranime. Le lutrin est heureusement placé sur son pivot. Un songe réveille le chantre rival. Il se lève, se précipite au chœur, et voit le lutrin élevé sur son banc. Aussitôt il assemble le chapitre. Évrard, chanoine bouillant, renverse la machine. Instruit de ces voies de fait, le trésorier va consulter la Chicane. Le chantre ne tarde pas à le suivre. Les deux partis se rencontrent sur l'escalier tortueux du palais. Ils en viennent aux mains et se chargent à coups de livres pris chez Barbin. Le prélat, près d'être vaincu, tire sa dextre vengeresse, et triomphe de ses ennemis en les bénissant[1]. La Discorde eût perpétué le trouble, si Thémis n'eût terminé la querelle.

Parmi tant de passages étincelants de beautés de détail, nous signalerons, dans le récit de la Mollesse, au second chant, l'éloge si fin et si délicat de Louis XIV, où les louanges sont déguisées en reproches et prennent le ton de la plainte et de l'indignation :

> « Hélas ! qu'est devenu ce temps, cet heureux temps,
> Où les rois s'honoroient du nom de fainéants ?...
> . . . .
> Ce doux siècle n'est plus. Le ciel impitoyable
> A placé sur le trône un prince infatigable.
> Il brave mes douceurs, il est sourd à ma voix ;
> Tous les jours il m'éveille au bruit de ses exploits.
> Rien ne peut arrêter sa vigilante audace :
> L'été n'a point de feux, l'hiver n'a point de glace..... »

Louis XIV, qui aimait la gloire et se connaissait en éloges, fut ravi de la forme dans laquelle ceux-ci lui étaient adressés. Il voulut en voir l'auteur, qui n'était encore connu à la cour que par ses *Satires*, et, comme nous l'avons dit, la fortune de Boileau fut décidée.

Le cinquième et le sixième chant du *Lutrin*, composés quelques années plus tard que les autres, leur sont de beaucoup inférieurs. Le cinquième cependant est resté célèbre par le fameux combat entre les partisans du chantre et ceux du prélat, chez Barbin le libraire, où tous les ouvrages sont arrachés à leurs rayons, tirés de leur pous-

[1] Un jour que le cardinal de Retz faisait la procession avec son clergé, M. le Prince (Condé), qui était brouillé avec lui, vint à passer, et s'empressa de descendre de sa voiture. Le coadjuteur, qui le vit à pied, s'arrêta, tourna brusquement de son côté, affecta de lui donner une grande bénédiction, et, après la lui avoir donnée, mit le bonnet à la main, et le salua profondément. (Extrait du *Bolœana*.)

sière, lancés à la tête des combattants. Il y a là tout ensemble de l'énergie, du pittoresque, du comique et de la satire, satire à double tranchant, contre les volumes et contre les auteurs : c'est l'endroit le plus curieux de l'ouvrage.

Le dernier chant, tout entier sur le ton sérieux, n'a pas l'agrément des premiers. Le personnage allégorique de la Piété paraît bien grave après ces ingénieuses fictions de la Nuit, de la Mollesse, de la Chicane ; la fin du poème ne semble faite que pour amener l'éloge du président de Lamoignon, et pour permettre à l'auteur « de mouiller de larmes un ouvrage de pure plaisanterie ».

Boileau avance, dans un avis au lecteur, qu'il dote la poésie française d'un genre nouveau : « J'ose me flatter que mon poème aura au moins l'agrément de la nouveauté, puisque je ne pense pas qu'il y ait d'autre ouvrage de cette nature dans notre langue, la *Défaite des bouts-rimés* étant plutôt une pure allégorie qu'un poème comme celui-ci. » Passe pour la *Défaite des bouts-rimés*, poème noyé dans des idées burlesques et que n'ont pu faire surnager le petit nombre de traits ingénieux qu'il renferme ; mais l'*Allée de la seringue* de Lenoble, poème si plein de verve, d'imagination et de comique ; mais les *Cerises renversées* de Mlle Chéron, dont Jean-Baptiste Rousseau faisait tant de cas, Boileau pouvait-il les ignorer ? Que la question de supériorité soit décidée en faveur de Boileau, dans le poème héroï-comique, ce n'est que justice ; mais les auteurs que nous venons de citer ont droit de revendiquer la priorité.

VI

Boileau, après le poème héroï-comique, voulut essayer du genre de l'ode, afin de donner une idée de la sublimité de Pindare à la plupart des hommes qui se refusent à voir Pindare dans Pindare même. Il crut qu'il ne pouvait mieux justifier ce grand poète qu'en essayant d'une ode française à sa manière, c'est-à-dire pleine de mouvements et de transports, où l'esprit parût plutôt entraîné par le démon de la poésie que guidé par la raison. Pour sujet il choisit la prise de Namur, comme la plus grande action de guerre qui se fût faite dans le siècle et comme la matière la plus propre à échauffer l'imagination d'un poète. Il se félicite d'y avoir jeté, autant qu'il a pu, la magnificence des mots, et d'y avoir employé, à l'exemple des anciens poètes dithyrambiques, les figures les plus audacieuses, jusqu'à faire un astre de la plume blanche que le roi portait ordinairement à son chapeau, parce qu'elle était comme une espèce de comète fatale à nos ennemis, qui se jugeaient perdus dès qu'ils l'apercevaient.

Il croyait très sincèrement avoir fait une ode dans le genre de Pindare, et il n'osait pas répondre que le public, « accoutumé aux sages

emportements de Malherbe, s'accommodât de ces saillies et de ces excès pindariques. » Une seule chose l'inquiétait, c'est qu'ayant épuisé pour Namur toutes les hyperboles et toutes les hardiesses de notre langue, il ne savait où il trouverait des expressions pour louer le roi, s'il venait à faire quelque chose de plus grand.

Naïve illusion d'amour-propre.

Aujourd'hui, si l'on parle encore des odes de Boileau, c'est pour rire, avec Voltaire, de

> « .... ce style un peu dur
> Dont il défigura le vainqueur de Namur. »

VII

Mais revenons à ses bons ouvrages, à ceux qui vivront surtout par la langue, quoique cette langue même n'y soit pas de tous points aussi admirable que dans plusieurs de ses illustres contemporains.

En général, son style est clair comme sa pensée bien conçue.

A la clarté il joint la noblesse, et surtout cette noblesse qui consiste à relever par l'expression certaines choses communes ou viles d'elles-mêmes. « C'est là, disait-il, ce qui fait proprement la poésie [1]. »

De là chez lui un culte si particulier de la périphrase. Nous savons combien il se félicitait de la manière dont il avait parlé de ses cinquante-huit ans [2]. Il n'était pas moins content des vers où, dans sa première épître à Louis XIV, il loue le roi d'avoir établi la manufacture des points de France pour remplacer les points de Venise :

> « Et nos voisins frustrés de ces tributs serviles
> Que payoit à leur art le luxe de nos villes, etc. »

La noblesse était sa grande préoccupation. Le genre de Scarron lui était odieux. Il disait un jour à Louis Racine : « Votre père avait la faiblesse de lire quelquefois le *Virgile travesti*, mais il se cachait bien de moi [3]. » Boileau visait aussi à l'originalité du style, mais il en est constamment écarté par ce gros bon sens qui, tout en le laissant parler noblement de toutes choses, ne comportait pas le pittoresque, l'original proprement dit. Il n'a guère cette qualité que lorsqu'il imite les anciens, parce que, tout en imitant, il s'efforce d'être créateur. D'ailleurs il reproduit à merveille la solidité, la netteté, la justesse de ses modèles, leur manière vive et fine de s'exprimer et le tour précis qu'ils savaient donner aux vers.

Boileau est un des auteurs de la grande époque qui ont écrit le français avec le plus de pureté ; mais il ne versifie pas toujours avec une

[1] Lettre à Racine, 1er juin 1693. Voir encore la lettre au même du 4 du même mois.

[2] Lettre à Maucroix.

[3] Louis Racine, *Mém. sur J. Racine*, II.

exactitude et une richesse suffisantes. Dans la satire cinquième, on remarque de ces tristes rimes :

« Savez-vous sur un mur repousser des *assauts*
Et dormir en plein champ le harnais sur le *dos ?* »

Dans le récit de la Mollesse, il fait rimer *temps* avec *fainéants.*

Ses licences poétiques ont permis à Perrault de le traiter comme un novateur, et de se moquer de ses vers « durs, secs, coupés par morceaux, pleins de transpositions et de mauvaises césures et enjambant les uns sur les autres [1] ».

Le fond de ce jugement est vrai, bien qu'on y sente l'animosité d'un homme que Boileau avait plusieurs fois si rudement pris à partie pour le punir de ses attaques irrévérencieuses contre des noms et des ouvrages sacrés aux yeux du grand partisan des anciens.

Nous ne parlerons pas du mode de travailler de Boileau. Tout le monde sait qu'il n'avait pas coutume de se presser et qu'il attendait patiemment l'inspiration. « C'est un poète de verve, dit avec une ingénieuse pénétration Sainte-Beuve, mais d'une verve courte et saccadée, non continue et dont on distingue les pauses [2]. » Pour se justifier de sa lenteur au travail, il disait que le public ne lui demanderait pas quel temps, mais quel talent il aurait mis à ses ouvrages. Son génie ne se fût pas plié, comme celui de Molière, aux ouvrages de commande à terme fixe. Il répondit un jour à un étranger de distinction qui lui avait écrit en prose et en vers : « Je ne fais pas de vers, ni même de prose quand je veux. Apollon est pour moi un dieu bizarre qui ne me donne pas, comme à vous, audience à toutes les heures ; il faut que j'attende les moments favorables [3]. »

Deux traits caractérisent son génie. C'est d'abord la fermeté de son goût qui ne fait presque jamais fausse route ni dans le blâme ni dans la louange. M. Nisard remarque avec raison que l'histoire des littératures n'offre peut-être pas un second exemple d'une telle sûreté de jugement dans un auteur qui apprécie les ouvrages d'esprit de son époque [4]. Incapable d'envie, Boileau sépare toujours les grands poètes du siècle de la tourbe des écrivains mercenaires, et s'honore de son admiration pour Corneille, Racine et Molière, comme de leur amitié pour lui. Cette équité ne devait s'affaiblir que dans les dernières années de sa vie, où, malade, souffrant, il sentait chaque jour davantage s'irriter son humeur et son esprit. Sévère pour les productions d'autrui, il était inflexible pour les siennes propres, et il n'a rien épargné pour leur donner tout le degré de perfection qui était en son pouvoir. C'est là le second trait distinctif de ce génie étonnant, qui, selon

[1] Préface de l'*Apologie des femmes.*
[2] *Port-Royal*, t. V, p. 338.
[3] Lettre à M. le comte d'Ericeyra, 1697.
[4] *Hist. de la litt. française*, t. II.

la juste appréciation de la Bruyère, nous a laissé ces vers forts et harmonieux, *faits de génie, quoique travaillés avec art*, pleins de trait et de poésie, qui seront lus encore quand la langue aura vieilli et en seront les derniers débris. Oui, en dépit de toutes les révolutions littéraires et de toutes les tentatives plus ou moins heureuses d'innovation ou de rénovation, tous ceux qui aiment et comprennent cet art d'écrire que Boileau a si bien pratiqué et si bien enseigné, devront toujours louer « l'exact, le solide, le laborieux, l'élégant Despréaux ». Il devrait être éternellement placé parmi les gloires de notre littérature, n'eût-il produit que cet *Art poétique* où il donne toujours l'exemple en même temps que le précepte, et qui mérita, aussitôt qu'il parut, de faire loi, non-seulement en France, mais chez les étrangers qui le traduisirent. Fléau du mauvais goût et du pédantisme qui infectaient la cour et la ville, il restaura le goût ancien, le seul, selon lui, qui pût former parmi nous des auteurs et des connaisseurs. Préférant à tout l'intérêt de l'art, il ne fit jamais la moindre transaction avec les principes immuables, et ne craignit pas de s'attirer la haine des coryphées du monde littéraire, de personnages puissants à la cour et dans les académies, et d'exciter contre lui les hommes mêmes qui tenaient la feuille des bénéfices littéraires. Si, en ridiculisant la bizarrerie et l'inconvenance du style, l'insipide afféterie, la sécheresse et la prolixité, la négligence et la contrainte, la froideur et l'emphase, il décrédita cent mauvais écrivains, il fut grandement utile aux bons, et les empêcha d'abonder dans leurs défauts. S'il n'eut pas l'imagination et le génie de plusieurs de ses contemporains, il sut mettre la raison en vers harmonieux, n'écrire presque toujours que des vers pleins de pensées, de vivacité, de saillies, et même, comme le reconnaissait Vauvenargues [1], d'inventions de style. Voltaire, qui fut quelquefois pour lui d'une sévérité excessive, a reconnu que les produits de son âge mûr sont « des chefs-d'œuvre de raison autant que de poésie [2] ». Enfin, sa conversation, que recherchait tout ce qu'il y avait alors d'hommes éminents, et qui était répétée et commentée par tous les échos, avait peut-être une influence encore plus heureuse et plus grande que ses écrits mêmes.

L'injustice et la jalousie qui percent quelquefois dans l'auteur des *Satires* tenaient au fond même de son caractère caustique, à la tournure railleuse de son esprit et à la haute idée qu'il s'était faite de son propre mérite. Elles tenaient aussi, pour beaucoup, à son tempérament. Boileau n'avançait en âge qu'à travers de nombreuses infirmités et de grandes souffrances. Si l'on ajoute les attaques et les critiques de ses ennemis, on est moins étonné de l'aigreur qui se mêle partout dans ses œuvres, même dans celles qui sont destinées à louer ou à divertir. Et comment n'aurait-il pas exercé de terribles représailles contre

[1] *Réflexions crit.*, II, Boileau.

[2] *Alzire*, épître à M[me] la marquise du Châtelet.

ses détracteurs, cet homme à qui l'on ne pouvait parler à la fin que de lui-même [1], qui disait avec conviction que le siècle n'avait produit que trois génies, Molière, Corneille et lui, et ne comptait Racine que pour son écolier, pour un bel esprit à qui il avait appris à faire difficilement de bons vers ? Sur la fin de ses jours, il avait perdu cette impartialité d'esprit que nous reconnaissions tout à l'heure ; il exhalait sans cesse avec humeur et colère un dédain amer pour chaque œuvre nouvelle. Rien ne lui paraissait bon ni raisonnable. Il semblait mépriser tous les écrivains qui commençaient à paraître, à l'exception de la Motte, dont il faisait cas malgré ses opinions paradoxales, peut-être aussi à l'exception du poète Rousseau.

Il n'allait même plus à la cour, bien que le roi eût dit peu de jours après la mort de Racine qu'il aurait toujours une heure par semaine à lui donner quand il voudrait venir. A ceux qui l'exhortaient à s'y montrer du moins de temps en temps, il répondait avec brusquerie : « Qu'irais-je y faire ? je ne sais plus louer. » Lorsqu'il mourut, en 1711, il y avait déjà plusieurs années qu'il était sujet à des vertiges qui lui interdisaient toute espèce de travail.

Nous conclurons cette appréciation par un jugement où le pour et le contre au sujet de Boileau sont assez bien équilibrés. Il est d'un étranger, du Suisse de Muralt, dans ses intéressantes *Lettres sur les Anglais et les Français*, publiées pour la première fois en 1725. Après avoir constaté le service que rendit l'auteur des *Satires* en balayant le Parnasse français et en chassant la foule des beaux esprits qui le sont à faux titre, notre critique peu louangeur ajoute :

« Ses ouvrages ont leur mérite, et justifient en quelque sorte le cas que le public en fait ; ils sont compassés et élégants, et ils ont quelque chose qui impose. L'art et le travail s'y trouvent joints à des talents de nature, et le poète a su employer heureusement les plus beaux traits des poètes anciens, et s'en parer. Ici, les rapports vont à l'homme, à l'homme en tant qu'il est sociable et qu'il se garantit du ridicule, et, généralement parlant, ils ne manquent pas de justesse, ni l'ouvrage de dignité. Mais le prix que l'auteur y met au bien et au mal, au bien surtout, paraît moins partir du cœur que de la tête, comme aussi l'effet que ses *Satires* font va plus à la tête qu'au cœur. Par là encore elles ne sont pas du premier ordre pour ce qui regarde la beauté, qui est l'endroit par où on les envisage et par où on leur applaudit. Au reste, cet auteur n'a point de caractère dominant. Il a du bon sens et de l'esprit, assez pour être au-dessus des génies ordinaires ; mais on ne peut pas dire de lui que ce soit un grand génie. Il semble souvent employer son bon sens et son esprit séparément, et l'un au défaut de l'autre, plutôt que se servir de l'un et de l'autre conjointement pour mettre dans leur jour les sentiments du cœur qui font le poète. Il lui arrive de s'élever, mais il a de la peine à se soutenir ; il a le vol court, et ses poésies

[1] Voir les *Mémoires* de Duclos.

sentent l'effort et le travail; on s'aperçoit que la recherche du beau, d'un certain éclat, en fait le grand ressort : de là viennent les bons mots où il lui arrive si souvent de s'échapper, aussi bien que toutes ces malignités hors d'œuvre, ces traits qui divertissent le lecteur, mais qui ne font pas honneur au poète. Ils font sentir que le tout n'est qu'un jeu, que le poète n'a d'autre vue que de s'égayer et de remporter l'approbation du public, du grand nombre qui prend goût à ces malignités. C'est encore ce qui lui a donné lieu de se jeter sur des matières générales plutôt que sur les défauts de sa nation, et par cet endroit, aussi bien que par son caractère d'esprit, il ne fait pas aux Français tout le bien qu'un poète satirique pouvait leur faire. Par cette raison principalement je le crois autant au-dessous de l'excellent, où la voix publique le place, qu'au-dessus du médiocre qu'il attaque avec succès dans ses *Satires*, et je suis persuadé que le temps, qui met le vrai prix aux auteurs, ne placera pas celui-ci au premier rang où son siècle le place [1]. »

[1] *Dict. philos.*, Art poétique.

LA FABLE ET LE CONTE

La fable et le conte : voilà deux genres bien essentiellement français, deux genres où la littérature française s'est distinguée entre toutes dès ses lointaines origines.

Depuis Marie de France, cette femme savante et spirituelle qui, au douzième siècle, produisit, sur le sol de l'Angleterre, son curieux *Dit d'Ysopet*, combien d'auteurs de talents divers ont manié l'apologue, et lui ont donné les formes les plus variées !

Mais tous ont été effacés par celui qui devait porter le nom de fabuliste par excellence. C'est que par-dessus tous il a connu le vrai caractère de la fable et les conditions de son agrément et de son utilité : présenter une petite scène bien déterminée, où les acteurs, habituellement des animaux, agissent continuellement dans leur rôle, ne fassent, ne disent que ce qui a rapport à leur nature, que ce qui semble rentrer dans leurs habitudes, et, de ce petit drame naturel, tirer une morale directe, pratique, saisissante. La Fontaine lui-même n'a pas toujours suivi cette poétique du genre, mais il y a été bien plus fidèle que la plupart de ses devanciers et de ses successeurs. Dans le plus grand nombre des fabulistes du dix-huitième siècle et du dix-neuvième, de ce dernier surtout, les animaux sont moins des animaux que des hommes. Ils ont tous nos goûts, toutes nos préoccupations, même les plus opposés à leur condition. C'est une corruption et un travestissement de la fable. L'intérêt et l'utilité manquent à la fois.

Le conte, aussi ancien dans notre littérature et plus gaulois encore que la fable, n'a pas cessé non plus d'y fleurir, mais il a perdu sa naïveté, sa malice aimable, son franc enjouement, qui malheureusement était souvent mêlé de licence. Écartons cet élément libertin, et l'étude des conteurs, comme celle des fabulistes de la bonne époque, servira beaucoup à l'assainissement, au renouvellement et au progrès de la poésie française.

I

LA FONTAINE

— 1621-1695 —

I

On a prétendu que la Fontaine atteignit sa vingt-neuvième année sans avoir donné aucun signe de son talent pour la poésie, et que la littérature ne dut ce grand poète qu'au hasard d'une lecture des *Odes* de Malherbe. Plusieurs critiques sérieux qui se sont livrés à des études et à des recherches approfondies sur le fabuliste, Chamfort, Walckenaer, L. Paris, ne partagent pas cette opinion. Il n'en est pas moins certain que l'éducation du célèbre *fablier*, comme l'appela plus tard Mme la duchesse de Bouillon, fut des plus négligées. A dix-neuf ans il quitta Château-Thierry pour entrer à l'Oratoire de Reims. Après dix-huit mois de séjour dans cette maison, n'ayant pu prendre un goût sérieux aux études théologiques, il la quitta pour vivre de la vie libre et aventureuse d'un homme de plaisir. Mais sa verve ne sommeilla pas aussi longtemps qu'on l'a dit. Au contraire, dès sa plus tendre jeunesse, faire des vers fut un de ses attraits. Il s'appliqua d'abord à des compositions légères et gaillardes, dans le genre de Marot et de Voiture, et à des contes rimés qui annonçaient son futur recueil : tel est le conte de *Sœur Jeanne*, qu'il laissa imprimer, sans nom d'auteur, dans un des recueils de poésies galantes si nombreux alors.

Le seul effet de l'*Ode* de Malherbe fut donc de faire naître en la Fontaine un vif enthousiasme pour cette sorte de compositions, et de le porter à écrire deux ou trois pièces dans le genre du modèle qu'il avait adopté pour le garder bien peu de temps.

M. L. Paris[1] a du reste prouvé suffisamment que, dès le temps de son séjour à Reims, bien qu'il n'eût encore publié que sa traduction de l'*Eunuque* de Térence, il était déjà célèbre dans le monde littéraire par ses contes et par ses apologues, dont l'élégante société de Vaux avait les primeurs. La somptueuse demeure du fameux financier avait même excité la verve du jeune poète, et il s'était ingénié à la célébrer dans les *Nymphes de Vaux*, sorte de plaidoyer entre les déesses du jardinage, de la peinture, de l'architecture et de la poésie, auquel il travailla pendant trois ans avec une obstination malheureuse.

[1] *Maucroix, sa vie et ses ouvrages.*

Une autre inexactitude touchant la vocation poétique et les débuts de la Fontaine a souvent eu cours, c'est que ce poète, pour arriver aux productions qui ont fait sa gloire, eut besoin de sentir élever son génie dans la compagnie de Boileau et de Racine. Les dates contredisent cette assertion. La Fontaine avait trente-cinq ans, il était déjà connu par l'*Adonis* et l'*Eunuque*, quand Boileau, âgé seulement de vingt-un ans, faisait au barreau ses malencontreux débuts, et Racine, à peine en sa dix-septième année, étudiait à Port-Royal. Lorsque fut donnée la première édition des *Contes*, en 1666, l'auteur d'*Athalie* n'en était encore qu'à sa tragédie d'*Alexandre*.

II

La comédie de l'*Eunuque*, composée en 1654, lui donna occasion de s'engager dans l'étude de l'antiquité, qui lui sera si fructueuse et qui lui avait déjà été fortement conseillée par son parent, M. Pintrel, et par son ami, M. de Maucroix. Bientôt Phèdre, Sénèque, Horace, Platon, devinrent ses amis, ses conseillers, ses fournisseurs habituels de sujets et d'idées, — avec quelques écrivains italiens et français, Boccace, Machiavel, l'Arioste, Marot, Rabelais; car les anciens ne lui gâtaient pas les modernes, et tout temps, tout pays lui étaient bons dès qu'il y trouvait de la nourriture pour son esprit insatiable :

« Je chéris l'Arioste et j'estime le Tasse ;
Plein de Machiavel, entêté de Boccace,
J'en lis qui sont du Nord et qui sont du Midi..... »

Et s'il lit avec ardeur, c'est qu'il veut s'approprier les beautés étrangères, mais se les approprier avec autant d'originalité que d'habileté. Une lettre en vers qu'il adressa, en 1674, à l'évêque d'Avranches, en lui donnant un Quintilien de la traduction d'Horatio Toscanella, nous offre de précieux détails sur sa méthode.

« On s'égare en voulant tenir d'autres chemins.
Quelques imitateurs, sot bétail, je l'avoue,
Suivent en vrais moutons le pasteur de Mantoue.
J'en use d'autre sorte, et, me laissant guider,
Souvent à marcher seul j'ose me hasarder.
On me verra toujours pratiquer cet usage :
Mon imitation n'est point un esclavage ;
Je ne prends que l'idée, et les tours et les lois
Que nos maîtres suivoient eux-mêmes autrefois.
Si d'ailleurs quelque endroit plein chez eux d'excellence
Peut entrer dans mes vers sans nulle violence,
Je l'y transporte et veux qu'il n'ait rien d'affecté,
Tâchant de rendre mien cet air d'antiquité.
Je vois avec douleur ces routes méprisées.
Art et guides, tout est dans les Champs-Élysées.

J'ai beau les évoquer, j'ai beau vanter leurs traits,
On me laisse tout seul admirer leurs attraits.
Térence est dans mes mains, je m'instruis dans Horace ;
Homère et son rival sont mes dieux du Parnasse :
Je le dis aux rochers ; on veut d'autres discours.
Ne pas louer son siècle est parler à des sourds.
Je le loue, et je sais qu'il n'est pas sans mérite ;
Mais près de ces grands noms notre gloire est petite :
Tel de nous, dépourvu de leur solidité,
N'a qu'un peu d'agrément sans nul fonds de beauté.
Je ne nomme personne, on peut tous nous connoître.
Je pris certain auteur autrefois pour mon maître :
Il pensa me gâter. A la fin, grâce aux dieux,
Horace par bonheur me dessilla les yeux.
L'auteur avoit du bon, du meilleur, et la France
Estimoit dans ses vers le tour et la cadence.
Qui ne les eût prisés? J'en demeurai ravi ;
Mais ses traits ont perdu quiconque l'a suivi.
Son trop d'esprit s'épand en trop de belles choses :
Tous métaux y sont or, toutes fleurs y sont roses.
On me dit là-dessus : De quoi vous plaignez-vous?
De quoi? Voilà mes gens aussitôt en courroux.
Ils se moquent de moi qui, plein de ma lecture,
Vais partout prêchant l'art de la simple nature.
Ennemi de ma gloire et de mon propre bien,
Malheureux je m'attache à ce goût ancien. »

III

De tant d'écrivains dont il se délectait, le premier que la Fontaine voulut imiter, celui avec lequel il aspira d'abord à rivaliser, ce fut Boccace, mais Boccace pris par ses moins bons côtés. Il écrivit les *Contes*, d'après le conseil, dit-on, de la duchesse de Bouillon, exilée alors à Château-Thierry. Les *Contes*, produit de sa folle jeunesse, ne sont qu'une excitation continuelle au libertinage et à la débauche, un étalage effronté de tout ce que la volupté a de plus grossier. Le dévergondage y déborde. Seigneurs ou vilains, femmes du monde ou religieuses, tous les personnages s'y montrent gouailleurs, égrillards, graveleux, dissolus, ennemis de tout frein. Les sujets, sans fond solide et sans nœud piquant, sont généralement bas. Ce n'est point là « de la joyeuseté folâtre », comme le prétend la Fontaine; on y sent trop « un air de crapule », selon la rude mais juste expression de Vauvenargues [1]. Ce qu'il choisissait dans Boccace, c'étaient les contes les moins chastes, et il trouvait encore moyen de les rendre plus licencieux par de nouveaux détails.

Sa plume a transformé l'auteur du *Décaméron*. Elle enlève à ses nouvelles ce qu'elles ont de grave, de farouche, d'horrible, tels que

1 *Réflexions critiques*, I, La Fontaine.

la peinture de la peste de Florence, les meurtres, les empoisonnements, les avortements, les goûts contre nature et les passions désordonnées et furieuses. Il ne leur laisse que les peintures gracieuses et les scènes d'amour, de volupté et de débauche.

Il taille dans le bien d'autrui comme dans le sien propre, il s'empare de toutes les nouvelles qui lui plaisent, même des plus connues. Mais comme il transforme ce qu'il s'approprie ! Suivant ses propres expressions, « il retranche, il amplifie, il change les incidents et les circonstances, quelquefois le principal événement et la suite ; enfin ce n'est plus la même chose, c'est proprement une nouvelle nouvelle ; et celui qui l'a inventée aurait bien de la peine à reconnaître son propre ouvrage. »

Le moraliste n'apparaît en aucune manière dans les *Contes*. Le seul but de l'auteur, c'est d'exciter le gros rire libertin. Marguerite de Navarre, au contraire, dans son *Heptaméron* — auquel la Fontaine n'emprunta qu'un sujet, *la Servante justifiée* — fait toujours ressortir une vérité de chacune de ses nouvelles, même des plus gaillardes.

Parmi tant de contes licencieux, c'est à peine si l'on en peut distinguer et recommander deux, *la Courtisane amoureuse* et *le Faucon*. Tous les deux, surtout le dernier, sont justement célèbres pour la sensibilité douce et honnête qu'ils respirent, pour les réflexions sérieuses et enjouées qui y sont mêlées, pour les retours pleins de naturel et d'aimable philosophie que le poète y fait souvent sur lui-même.

Un grand seigneur, Fédéric, a usé sa fortune au service d'une belle inhumaine, Clitie : rien n'a pu la fléchir. Ruiné, il se retire dans une pauvre métairie qui lui reste et vit dans la retraite, avec une vieille servante, son chien et son faucon. Clitie ne songeait plus à lui, lorsque coup sur coup son mari meurt et son fils tombe malade. Pour sauver son fils, il n'est rien qu'elle ne soit prête à faire; et, comme on dit, pour le contenter, sa tendresse maternelle lui fit aller chercher les étoiles du ciel; mais l'enfant ne veut prendre aucun remède et repousse tous les jouets ; il ne demande, ne veut qu'une chose, le faucon de Fédéric qu'il a eu occasion de voir et d'admirer. Arrivé à cet endroit du récit, il faut laisser parler l'auteur. Aucune analyse ne donnerait une idée de ce qu'il y a de pittoresque et d'intéressant dans la conclusion.

« Son maître n'eût donné pour un trésor
Un tel faucon. Qui fut bien empêchée?
Ce fut Clitie. Aller ôter encor
A Fédéric l'unique et seule chose
Qui lui restoit ! et, supposé qu'elle ose
Lui demander ce qu'il a pour tout bien,
Auprès de lui méritoit-elle rien?
Elle l'avoit payé d'ingratitude :
Point de faveurs ; toujours hautaine et rude
En son endroit. De quel front s'en aller
Après cela le voir et lui parler,

Ayant été cause de sa ruine ?
D'autre côté l'enfant s'en va mourir,
Refuse tout, tient tout pour médecine :
Afin qu'il mange il faut l'entretenir
De ce faucon ; il se tourmente, il crie :
S'il n'a l'oiseau, c'est fait que de sa vie.
Ces raisons-ci l'emportèrent enfin.
Chez Fédéric la dame un beau matin
S'en va sans suite et sans nul équipage.
Fédéric prend pour un ange des cieux
Celle qui vient d'apparoître à ses yeux.
Mais cependant il a honte, il enrage
De n'avoir pas chez soi pour lui donner
Tant seulement un malheureux dîner.
Le pauvre état où sa dame le treuve
Le rend confus. Il dit donc à la veuve :
« Quoi ! venir voir le plus humble de ceux
Que vos beautés ont rendus amoureux !
Un villageois, un hère, un misérable !
C'est trop d'honneur ; votre bonté m'accable.
Assurément vous alliez autre part. »
A ce propos notre veuve repart :
« Non, non, seigneur, c'est pour vous la visite.
Je viens manger avec vous ce matin.
— Je n'ai, dit-il, cuisinier ni marmite :
Que vous donner ? — N'avez-vous pas du pain ? »
Reprit la dame. Incontinent lui-même
Il va chercher quelque œuf au poulailler,
Quelque morceau de lard en son grenier.
Le pauvre amant en ce besoin extrême
Voit son faucon, sans raisonner le prend,
Lui tord le cou, le plume, le fricasse,
Et l'assaisonne et court de place en place.
Tandis la vieille a soin du demeurant,
Fouille au bahut, choisit pour cette fête
Ce qu'ils avoient de linge plus honnête ;
Met le couvert, va cueillir au jardin
Du serpolet, un peu de romarin,
Cinq ou six fleurs, dont la table est jonchée.
Pour abréger on sert la fricassée.
La dame en mange, et feint d'y prendre goût.
Le repas fait, cette femme résout
De hasarder l'incivile requête,
Et parle ainsi : « Je suis folle, seigneur,
De m'en venir vous arracher le cœur
Encore un coup ; il ne m'est guère honnête
De demander à mon défunt amant
L'oiseau qui fait son seul contentement :
Doit-il pour moi s'en priver un moment ?
Mais excusez une mère affligée ;
Mon fils se meurt : il veut votre faucon.

Mon procédé ne mérite un tel don ;
La raison veut que je sois refusée :
Je ne vous ai jamais accordé rien.
Votre repos, votre honneur, votre bien,
S'en sont allés aux plaisirs de Clitie.
Vous m'aimiez plus que votre propre vie :
A cet amour j'ai très mal répondu ;
Et je m'en viens, pour comble d'injustice,
Vous demander... et quoi ? c'est temps perdu,
Votre faucon. Mais non, plutôt périsse
L'enfant, la mère, avec le demeurant,
Que de vous faire un déplaisir si grand !
Souffrez sans plus que cette triste mère,
Aimant d'amour la chose la plus chère
Que jamais femme au monde puisse avoir,
Un fils unique, une unique espérance,
S'en vienne au moins s'acquitter du devoir
De la nature, et, pour toute allégeance,
En votre sein décharge sa douleur.
Vous savez bien par votre expérience
Que c'est d'aimer ; vous le savez, seigneur.
Ainsi je crois trouver chez vous excuse.
— Hélas ! reprit l'amant infortuné,
L'oiseau n'est plus ; vous en avez dîné.
— L'oiseau n'est plus ! dit la veuve confuse.
— Non, reprit-il ; plût au ciel vous avoir
Servi mon cœur, et qu'il eût pris la place
De ce faucon. Mais le sort me fait voir
Qu'il ne sera jamais en mon pouvoir
De mériter de vous aucune grâce.
En mon pailler rien ne m'étoit resté ;
Depuis deux jours la bête a tout mangé ;
J'ai vu l'oiseau ; je l'ai tué sans peine :
Rien coûte-t-il quand on reçoit sa reine ?
Ce que je puis pour vous est de chercher
Un bon faucon ; ce n'est chose si rare
Que dès demain nous n'en puissions trouver.
— Non, Fédéric, dit-elle, je déclare
Que c'est assez. Vous ne m'avez jamais
De votre amour donné plus grande marque.
Que mon fils soit enlevé par la parque,
Ou que le ciel le rende à mes souhaits,
J'aurai pour vous de la reconnaissance.
Venez me voir, donnez-m'en l'espérance.
Encore un coup, venez nous visiter. »
Elle partit, non sans lui présenter
Une main blanche, unique témoignage
Qu'Amour avoit amolli ce courage.
Le pauvre amant prit la main, la baisa,
Et de ses pleurs quelque temps l'arrosa.
Deux jours après, l'enfant suivit le père.

Le deuil fut grand ; la trop dolente mère
Fit dans l'abord force larmes couler.
Mais, comme il n'est peine d'âme si forte
Qu'il ne s'en faille à la fin consoler,
Deux médecins la traitèrent de sorte
Que sa douleur eut un terme assez court.
L'un fut le Temps, et l'autre fut l'Amour.
On épousa Fédéric en grand'pompe,
Non seulement par obligation,
Mais, qui plus est, par inclination,
Par amour même. Il ne faut qu'on se trompe
A cet exemple, et qu'un pareil espoir
Nous fasse ainsi consumer notre avoir :
Femmes ne sont toutes reconnoissantes.
A cela près, ce sont choses charmantes [1].... »

On trouve aussi parmi les *Contes* d'aimables imitations d'Anacréon. L'*Amour mouillé*, par exemple, ne manque ni d'esprit ni de grâce.

On pourrait louer enfin, avec Mme de Sévigné [2], la fin des *Oies de frère Philippe*, les *Rémois*, et *le petit Chien qui secoue de l'argent et des pierreries;* mais ces contes relativement honnêtes renferment encore bien de la gravelure.

Excepté dans les deux ou trois chefs-d'œuvre que nous venons de citer, le style des *Contes* manque presque constamment de pureté et d'élégance. Il est bourgeois, comme le lui reproche Voltaire, et il a le ton de la rue Saint-Denis, auquel certainement l'Arioste, que la Fontaine voulait imiter, ne s'asservit jamais [3]. La Fontaine avoue lui-même qu'il n'a pas apporté grand soin au style des *Contes*. Il prétend même que ce soin « ferait négliger le plaisir du cœur pour celui de l'oreille ». « Il faut laisser, dit-il, les narrations étudiées pour les grands sujets et ne pas faire un poème épique des aventures de Renaud d'Ast [4]. »

Sans donner à ses nouvelles la forme épique, il est des scrupules de style que la Fontaine aurait dû observer, comme avait fait Boccace, auquel il est en tout si inférieur.

Après le jugement de Voltaire et l'aveu d'infériorité du poète, on a osé cependant écrire de nos jours que les *Contes* de la Fontaine « sont le catéchisme de l'esprit français [5] ». Il est vrai qu'à la cour et parmi les beaux esprits les *Contes* étaient goûtés et recherchés, que la femme d'esprit par excellence, Mme de Sévigné, « les lisait avec délices et les envoyait à sa fille [6]. » Mais c'était beaucoup moins admiration pour l'œuvre qu'attrait pour le vice chez les uns et curiosité d'esprit chez les autres.

1 *Contes et Nouvelles*, 3e part., V.
2 Lettre du 26 mai 1671.
3 *Mélanges littér.* Lettre de M. de la Virclède.
4 Préf. du tome II.
5 Arsène Houssaye, *le Roi Voltaire*.
6 Lettres des 13 mars, 27 avril 1671, 9 mars 1672.

Un mérite cependant ne peut être contesté à l'auteur des *Contes*, c'est l'art avec lequel il sait exposer un sujet, et, dans tous ses récits, surprendre, attacher et pousser le lecteur en avant. Il a répandu encore plus de qualités littéraires dans ses prologues que dans ses récits. Ce sont pour la plupart, a dit Bussy, des ouvrages de son cru et des chefs-d'œuvre de l'art. Lisons, par exemple, le prologue de la *Servante justifiée*, tirée des *Nouvelles* de la reine de Navarre.

« Boccace n'est le seul qui me fournit :
Je vas parfois en une autre boutique.
Il est bien vrai que ce divin esprit
Plus que pas un me donne de pratique ;
Mais, comme il faut manger de plus d'un pain,
Je puise encore en un vieux magasin,
Vieux, des plus vieux, où nouvelles nouvelles
Sont jusqu'à cent, bien déduites et belles
Pour la plupart, et de très bonne main.
Pour cette fois la reine de Navarre
D'un C'ÉTOIT MOI, naïf autant que rare,
Entretiendra dans ces vers le lecteur.
Voici le fait, quiconque en soit l'auteur :
J'y mets du mien selon les occurrences ;
C'est ma coutume, et, sans telles licences,
Je quitterois la charge de conteur.
Un homme donc avoit belle servante, etc. »

Après la disgrâce de Fouquet, la compagnie qui se réunissait chez le surintendant, à Vaux, s'étant dispersée, la Fontaine, qui trouvait là les amateurs les plus déclarés de ses *Contes*, renonça à ce genre et promit « *d'être sage* » désormais : cet engagement décida le roi à lui ouvrir enfin (1684) les portes de l'Académie où l'attendait un fauteuil que l'élection de l'illustre corps lui avait destiné depuis deux ans. Boileau, reçu le même jour que lui, dut ressentir une bien grande joie de cette disposition nouvelle de la Fontaine, lui qui s'était indigné si fort contre les *Contes*, et qui, dans l'*Art poétique*, en avait classé l'auteur parmi ces écrivains dangereux qui,

« Trahissant la vertu sur un papier coupable,
Aux yeux de leurs lecteurs rendent le vice aimable. »

La Fontaine abandonna les contes pour n'y plus revenir qu'une dernière fois, et se livra presque exclusivement à la fable.

IV

Il a trouvé sa véritable voie, l'apologue. Le conteur restera célèbre, mais le fabuliste demeurera peut-être toujours incomparable.

Les *Fables* forment, dans leur ensemble, trois recueils. Le premier comprend les six premiers livres ; l'auteur le publia sous le titre mo-

deste de *Fables choisies mises en vers par M. de la Fontaine*, en 1668. Il est dédié au dauphin, âgé de neuf ans. Le second contient les cinq livres publiés en 1678, avec une pièce de vers en tête, à la louange de Mme de Montespan, et le troisième, composé à l'intention du duc de Bourgogne, forme le douzième livre.

A partir du septième livre, la Fontaine sort du pur genre d'Ésope. Selon ses propres expressions, « il cherche d'autres enrichissements et étend davantage les circonstances de ses récits. » C'est alors qu'il nous donne ces charmants petits chefs-d'œuvre, *le Coche et la Mouche, la Laitière et le Pot au lait, le Curé et le Mort*, et toutes les fables qui suivent.

Dans la première de ce livre, *les Animaux malades de la peste*, un fond de tristesse mélancolique domine à travers l'animation du récit. Après avoir commencé à dépeindre le fléau qui sévissait :

« Un mal qui répand la terreur,
Mal que le ciel en sa fureur
Inventa pour punir les crimes de la terre, »

et poursuivi sur le ton gai de la fable :

« La peste (puisqu'il faut l'appeler par son nom),
Faisoit aux animaux la guerre, »

il ajoute, avec la sensibilité la plus naturelle :

« Les tourterelles se fuyoient :
Plus d'amour, partant plus de joie. »

Et quel chef-d'œuvre de raison que le discours de l'âne ! Sa peccadille, malgré tout, fut trouvée « un cas abominable ». Elle n'était rien à côté des scélératesses du lion, du tigre, du léopard, du singe, du loup et de tous les autres ; mais il était pauvre, il avait faim, une occasion s'était présentée, et il avait tondu d'un pré de moines « la largeur de sa langue ». « ..... Haro ! sur le baudet ! Manger l'herbe d'autrui ! quel crime abominable ! » Cette fable vaut à elle seule la plus longue et la plus belle méditation philosophique sur les abus de la force.

Tout le livre septième est formé de ces fables qui sont à la fois des leçons, des exemples, des préceptes, des guides pour aider l'homme à tracer sa voie dans le monde, un peu en égoïste si l'on veut, mais aussi avec cette prudence si nécessaire dans les temps de civilisation raffinée.

Un poète qui osait ainsi flageller le vice et le ridicule, et qui choisissait hardiment pour ses victimes les lions, les tigres, les léopards, les renards et les loups de la société, ne devait pas s'attirer les sympathies de ceux qui étaient recouverts de ces peaux plus ou moins terribles. Aussi les puissants et les courtisans s'écartaient-ils instinctivement de lui, et réservaient-ils pour d'autres leurs faveurs et leur accueil caressant : ce n'est guère que parmi les frondeurs et les mécontents qu'il se fait une société et trouve des amis.

Mais il ne faut pas croire que le côté critique et satirique soit le seul ou le plus grand charme des *Fables*. Elles ont tous les genres d'attraits. Tous les aspects de la vie y sont reproduits, et la nature entière s'y reflète. Ces esquisses légères composent, selon la propre expression du poète,

« Un drame à cent actes divers. »

Depuis la tragédie jusqu'au simple vaudeville, tous les genres de drames y sont représentés. Les lecteurs sont spectateurs, et la fable, en de moindres proportions, leur communique les émotions multiples qu'on éprouve au théâtre. « Et ce théâtre de la Fontaine, comme le remarque M. Nisard, a été plus heureux que celui de Racine, en ce sens que rien n'a passé de mode, rien n'a vieilli, tout est resté, tout est vivant. »

La Fontaine donne une autre existence au monde non pensant, il prête aux êtres qui ne parlent point un langage qui semble réellement leur appartenir.

S'il peint les animaux avec tant de ressemblance, c'est qu'il les a vus de très près, dans tous les détails de leur vie, et qu'il les aime. Il y a chez lui un fonds de bienveillance générale qui l'intéresse à tous les êtres vivants,

« Hôtes de l'univers, sous le nom d'animaux. »

Et ce ne sont pas les animaux seuls qu'il aime. Sa sensibilité s'étend jusqu'aux plantes, dont il parle avec un vif intérêt et sur un ton attendri. Voit-il le cerf brouter la vigne qui l'a sauvé, il s'indigne

« Que de si doux ombrages
Soient exposés à ces outrages. »

Le fabuliste n'est pas un citadin qui se fait campagnard par genre; c'est un véritable amant de la nature, de la pure et simple nature :

« Que je peigne en mes vers quelque rive fleurie. »

C'est à ce bonheur qu'il consent à réduire sa vie, et il le chante avec l'accent et l'émotion de Virgile :

« Solitude où je sens une douceur secrète,
Lieux que j'aimai toujours, ne pourrai-je jamais,
Loin du monde et du bruit, goûter l'ombre et le frais?
Oh! qui m'arrêtera sous vos sombres asiles! »

Il parle comme un ancien de la saison « où les tièdes zéphirs ont l'herbe rajeunie, » quand tout aime et quand tout pullule dans le monde, « monstres marins au fond de l'onde, tigres dans les forêts, alouettes aux champs. » Il a retrouvé, à l'occasion, la grandeur et la magnificence de Lucrèce. Il a tout senti, même l'humble beauté d'un potager rustique et l'agrément d'un jardin propret, bien entretenu, plein de plantes utiles, « avec le clos attenant », avec la haie vive et

verte, avec la bordure de serpolet et les fleurs bourgeoises, qui feront un bouquet à la ménagère. Il suit les émotions de ces êtres, il refait leurs raisonnements, il s'attendrit, il s'égaye, il prend part à leurs sentiments. C'est qu'il a vécu avec eux. Il allait dans les bois, sur la mousse, dans les sentiers, parmi les terriers, et aussi dans les étables, le long de la mare des fermes, dans les poulaillers[1]. »

Et ce n'est pas uniquement l'animal extérieur qu'il a observé ; « philosophe autant que peintre, il s'est encore occupé des facultés des animaux, et cela avec une pénétration, une justesse et une indépendance d'esprit qui étonnent, surtout quand on songe aux idées qui régnaient de son temps à ce sujet[2]. »

Ce n'est pas non plus exclusivement à la terre, à l'homme, aux animaux, aux plantes et aux fleurs qu'il emprunte ses images. Il s'élève plus haut, et relie la terre au ciel, la créature au Créateur, le maître au sujet ; mais il cache ce grand enseignement sous la fiction mythologique.

L'emploi ingénieux et original de la mythologie, c'est là un des traits les plus marqués du genre de la Fontaine. Les images mythologiques naissent chez lui d'elles-mêmes. Il n'a pas besoin de les chercher ; on voit que sa pensée habite dans ce monde. Il y trouve des figures sublimes, dignes d'Homère, quand il montre « les Parques blêmes dont la main se joue également des jours du vieillard et de ceux du jeune homme ». Il ne peint pas les dieux vaguement, d'après des souvenirs scolaires. Il distingue les détails de leurs mouvements, et voit Atropos à son métier « reprendre à plusieurs fois l'heure fatale au monstre ». Il est chez lui dans l'Olympe. Il y prend ses comparaisons comme nous prenons les nôtres autour de nous[3].

Ce grand usage de la mythologie dans les *Fables* ne ressemble pas, du moins, comme chez la plupart des auteurs de ce temps, à une mascarade. Le culte de la Fontaine pour les divinités mythologiques est si naïf, ses dieux sont si poétiques et si aimables, qu'on devient volontiers païen avec lui.

Mais, perçant à travers ce voile de l'apologue, voyons l'objet réel que le poète se propose, et admirons comme il sait peindre l'humanité en ayant l'air de ne peindre que des animaux ou des végétaux. Ce qu'il met réellement en scène, c'est l'homme, l'homme de toutes les conditions, de tous les temps, de tous les pays. La Fontaine connaît et peint à merveille l'homme générique, toujours le même, partout le même, et, comme l'a remarqué M. Damas-Hinard, il ne connaît pas moins parfaitement et ne peint pas moins heureusement l'homme des divers pays, tel que l'ont fait la race, le climat, les institutions, les idées, les préjugés, les mœurs. Il promène soigneusement son regard

[1] Taine, *La Fontaine*, 2e part., chap. XI.
[2] Damas-Hinard, *La Fontaine et Buffon.*
[3] Taine, *La Fontaine*, 2e part., chap. III, II.

sur la société française de son temps; il y saisit l'un après l'autre, aux divers degrés de l'échelle, les mille personnages de tout état et de toute condition qui la composent, et les transporte vivants dans sa comédie. Il excelle surtout à rendre l'image de la brillante société française, de cette époque de grandeur et de corruption élégante : lumière et ombre, gloires et hontes, vertus et vices, il reproduit tout[1].

Pour peindre tout un caractère, il ne lui faut souvent qu'un trait. Le choix d'une simple appellation lui suffit pour nous montrer un type. Il nous fait voir *le sultan léopard*, et son *vizir le singe*, *maître ès arts* et bon politique, sa *majesté lionne*, dans son *Louvre* qui est un vrai *charnier*, *nosseigneurs les loups*, *messire loup*, *dom coursier*, et, en opposition avec ces grands personnages, l'intéressant *Thibault l'agnelet*, le pauvre *Robin mouton*, puis ce pelé, ce galeux, *ce baudet*, dont *la peccadille fut jugée un cas pendable*.

La Fontaine est, pour l'exécution, un fabuliste inimitable; ce n'est pas un fabuliste très inventif et très fécond. Presque aucune fable ne lui appartient en propre, toutes sont plus ou moins imitées.

Les sources où la Fontaine a puisé le plus souvent et le plus abondamment sont Phèdre, ce fils de la Grèce lettrée, *ego litteratæ qui sum propior Græciæ*, qui posséda si bien toutes les élégances latines, Hésiode, Abstemius, Camerarius et quelques autres. Il a emprunté aussi plusieurs fables aux apologues de Bidpaï, dont la première traduction faite directement d'après une langue orientale avait paru en 1644.

Il puisa également dans la version latine du *Catila et Dimna*, donnée en 1666, sous le titre d'*Exemples de la sagesse des anciens Indiens*, par le savant jésuite P. Poussines. Il a encore pris à Lokman le sujet de plusieurs fables, en particulier celle du *Cerf qui se mire dans l'eau*, du *Bûcheron qui appelle la mort à son secours*, de *la Tortue qui défie le lièvre à la course*, du *Serpent qui mord la lime*, de *l'Enfant et le Maître d'école*. Il a fait pareillement de nombreux emprunts aux Italiens le Pogge, Pulci, l'Arioste, Guichardin, Doni, Gello, Gualteruzzi, Verdezotti, Bruno Nolano. Enfin nos vieux auteurs de contes et de fables lui ont fourni plusieurs sujets : malheureusement il ne les a connus que par l'intermédiaire des romans en prose, plus modernes, où l'on avait *desrimé* les anciens romans et fabliaux en vers.

Pour bien faire connaître la manière d'imiter de la Fontaine, nous donnerons l'origine de trois de ses fables les plus connues et les plus importantes, *Perrette et le Pot au lait*, *le Meunier, son Fils et l'Ane*, et *le Paysan du Danube*. Nous renvoyons pour le texte même au recueil des fables.

Le sujet de *Perrette et le Pot au lait* a été emprunté à la quatorzième nouvelle de Bonaventure des Perriers qui le développe ainsi :

[1] Voyez, dans l'étude de M. Taine, comment la Fontaine a peint la société française au dix-septième siècle, le roi, la cour, la noblesse, le clergé, la bourgeoisie, le *Turcaret*, le magistrat, le médecin, le professeur, le marchand, l'artisan, le paysan, le peuple.

« L'alquemie (l'alchimie) se pourroit plus proprement dire : *art qui mine* ou *art qui n'est mie*, et ne sauroit-on mieux comparer les alquemistes qu'à une bonne femme qui portoit une potée de lait au marché faisant son compte ainsi : qu'elle la vendroit deux liards, de ces deux liards elle achèteroit une douzaine d'œufs, lesquels elle mettroit à couver, et en auroit une douzaine de poussins : ces poussins deviendroient grands, et les feroit chaponner; ces chapons vaudroient cinq sols la pièce, ce seroit un écu et plus, dont elle achèteroit deux cochons mâle et femelle qui deviendroient grands, et en feroient une douzaine d'autres, qu'elle vendroit vingt sols la pièce, après les avoir nourris quelque temps ; ce seroit douze francs, dont elle achèteroit une jument, qui porteroit un beau poulain, lequel croîtroit et deviendroit tant gentil : il sauteroit et feroit *hin*. Et en faisant *hin*, la bonne femme, de l'aise qu'elle avoit en son compte, se prit à faire la ruade que feroit son poulain; et, en ce faisant, sa potée de lait va tomber et se respandit toute. Et voilà ses œufs, ses poussins, ses chapons, ses cochons, sa jument et son poulain tous par terre. Ainsi les alquemistes, après qu'ils ont bien fourragé, charbonné, luté, soufflé, distillé, calciné, congelé, fixé, liquefié, vitrefié, putrefié, il ne faut que casser un alambic pour les mettre au compte de la bonne femme. »

La fable du *Meunier, son Fils et l'Ane* a pour origine la plus ancienne le récit de Camerarius et du Pogge, reproduit dans une conversation de Malherbe. Voici le récit de Malherbe, tel qu'il est rapporté dans le texte authentique, récemment publié, de Racan. L'imitation est si complète, abstraction faite du prologue, que ce récit ressemble plutôt à une analyse de celui de la Fontaine qu'à un texte ancien que lui-même aurait imité.

« Sur toutes ces propositions dont Racan lui demandoit conseil, M. de Malherbe, au lieu de respondre directement à sa demande, commença une fable en ces mots :

« Il y avoit, dit-il, un bonhomme âgé d'environ cinquante ans qui avoit un fils qui n'en avoit que treize ou quatorze. Ils n'avoient, pour tous deux, qu'un petit âne pour les porter en un long voyage qu'ils entreprenoient ensemble. Le premier qui monta sur l'âne, ce fut le père ; mais, après deux ou trois lieues de chemin, le fils, commençant à se lasser, le suivit à pied de loin et avec beaucoup de peine, ce qui donna sujet à ceux qui les voyoient passer de dire que ce bonhomme avoit tort de laisser aller à pied cet enfant qui estoit encore jeune, et qu'il eust mieux porté cette fatigue là que luy. Le bonhomme mit donc son fils sur l'asne et se mit à le suivre à pied. Cela fut encore trouvé étrange par ceux qui les virent, lesquels disoient que ce fils estoit bien ingrat et de mauvais naturel, d'aller sur l'asne et de laisser aller son père à pied. Ils s'avisèrent donc de monter tous deux sur l'asne, et alors on y trouvoit encore à dire : « Ils sont bien cruels, disoient les passans, de monter ainsi tous deux sur cette pauvre petite beste, qui à peine seroit suffisante d'en porter un seul! » Comme ils eurent ouï cela, ils descendirent tous deux de dessus l'asne et le touchèrent devant eux. Ceux qui les voyoient aller de cette sorte se moquoient d'eux d'aller à pied, se pouvant soulager d'aller, l'un ou l'autre, sur le petit asne. Ainsi ils ne sçurent

jamais aller au gré de tout le monde ; c'est pourquoy ils se resolurent de faire à leur volonté et laisser au monde la liberté d'en juger à sa fantaisie. Faites en de mesme, dit M. de Malherbe à Racan pour toute conclusion ; car, quoy que vous puissiez faire, vous ne serez jamais généralement approuvé de tout le monde, et l'on trouvera toujours à redire en vostre conduite [1]. »

La véritable origine de la fable du *Paysan du Danube* a été signalée par Charles Nodier [2]. C'est inutilement, dit ce critique sagace, qu'on avait compulsé le peu qui nous reste de Marc-Aurèle, pour y reconnaître ce paysan du Danube, *homme dont Marc-Aurèle*

« Nous fait un portrait fort fidèle. »

Ses écrits ne présentent pas le moindre linéament de cette histoire qui est rapportée très au long par Marcouville et Boaistuau, mais plus particulièrement par ce dernier, qui décrit le sauvage avec une grande exactitude. « Le visage petit, les lèvres grosses, les yeux profonds, la couleur aduste, les cheveux herissés, la teste decouverte, les souliers de cuir de porc-epic, le saye de poil de chevre, la ceinture de joncs marins, la barbe longue et espaisse, les sourcils qui luy couvroient les yeux, l'estomach et le col couverts de poil comme un ours, et un baston en la main. »

« Son menton nourrissoit une barbe touffue ;
Toute sa personne velue
Représentoit un ours, mais un ours mal léché.
Sous un sourcil épais il avoit l'œil caché,
Le regard de travers, nez tortu, grosse lèvre,
Portoit sayon de poil de chèvre
Et ceinture de joncs marins. »

La Fontaine n'a pas été moins fidèle dans toutes les parties de sa traduction, et il est exact de dire qu'il a puisé à cette source si peu connue tous les traits vraiment éloquents, tous les tours vraiment oratoires de son admirable apologue. « Je prie aux dieux immortels qu'ils vous inspirent à bien gouverner la republique à laquelle vous presidez, et qu'ils reiglent aujourd'huy ma langue, afin que je die ce qui est necessaire pour mon pays. »

« Veuillent les immortels, conducteurs de ma langue,
Que je ne dise rien qui doive être repris. »

« Tenez-vous asseurez que tout ainsi que vous autres sans raison jettez les autres hors de leurs maisons, terres et possessions, autres viendront qui avec raison vous chasseront de Rome et d'Italie. »

[1] *Mém. pour la vie de Malherbe*, Œuvres de Racan, t. I, p. 278-279.
[2] *Mélanges littéraires*. Une fable de la Fontaine.

« Craignez, Romains, craignez que le ciel quelque jour
Ne transporte chez vous les pleurs et la misère ;
Et, mettant en nos mains, par un juste retour,
Les armes dont se sert sa vengeance sévère,
Il ne vous fasse en sa colère
Nos esclaves à votre tour. »

« Tous ceux de nostre miserable royaume avons juré ensemble de jamais n'habiter avec nos femmes, et de tuer nos propres enfans, pour ne pas les laisser tomber ès mains de si cruelz et iniques tyrans comme vous estes, car nous desirons plus qu'ils meurent avec la liberté que non qu'ils vivent avec servitude et captivité..... Je me determine me bannir de ma maison et de ma douce compagne. »

« Nous quittons les cités, nous fuyons aux montagnes ;
Nous laissons nos chères compagnes ;
Nous ne conversons plus qu'avec des ours affreux,
Découragés de mettre au jour des malheureux,
Et de peupler pour Rome un pays qu'elle opprime. »

Il en est ainsi de presque tout le reste jusqu'au dénoûment, car 'homme monstrueux de Marcouville et Boaistuau est aussi créé patrice.

M. Robert, qui a publié une édition fort curieuse des *Fables de la Fontaine* rapprochées de celles de tous les auteurs qui avaient avant lui traité le même sujet, a trouvé l'origine de la fable du *Paysan du Danube* dans le livre espagnol de Guevarra, intitulé *el Relox de Principes*, ou *l'Horloge des Princes*, qui a été traduit par Nic. de Herberay, sieur des Essarts, et imprimé à Paris en 1565, in-fol., et il pense que ce livre, ou plutôt cette traduction, a seul fourni le récit du poète. Nodier reconnaît qu'incontestablement il faut au moins remonter là pour rencontrer l'idée première et les détails du *Paysan du Danube*, mais il est porté à croire — et nous comme lui — que la Fontaine, beaucoup plus curieux d'*histoires prodigieuses* et de *cas merveilleux* que de politique morale et de grave philosophie, aura pris tout bonnement son histoire dans Marcouville ou Boaistuau, sans se douter que ceux-ci la dussent à Guevarra.

La Fontaine avait eu de nombreux prédécesseurs. Bien des fabulistes s'étaient produits en France du douzième au seizième siècle. Cependant il se flattait que, s'il ne courait pas dans cette carrière avec succès, on lui donnerait au moins la gloire de l'avoir ouverte, attendu que quand *nos gens* ont commencé à s'appliquer à ce genre la langue était « si différente de ce qu'elle est, qu'on ne les doit considérer que comme des étrangers. »

Ordinairement il laisse ses modèles bien loin derrière lui, au moins pour l'agrément et la perfection des détails. Quelquefois cependant il leur est inférieur. Prenons pour exemple une fable bien connue, *le Renard et le Corbeau*. Elle a été traitée par l'auteur du célèbre

Roman de Renard. Quelques détails essentiels sont très différents dans l'auteur du treizième siècle et dans celui du dix-septième. Le corbeau du trouvère presse de ses ongles le fromage et l'entame avec son bec. Celui de la Fontaine « tient en son bec un fromage ». Cette seconde idée est assurément moins naturelle que la première. Le corbeau du trouvère peut bien croire qu'il sera facile de chanter sans lâcher sa proie; aussi ne la laisse-t-il échapper que par accident, par surprise; il n'est qu'orgueilleux, celui de la Fontaine est sot. Il est regrettable que la Fontaine n'ait pas suivi une donnée si heureuse.

La Fontaine est fort redevable à ses nombreux prédécesseurs pour l'invention des sujets. Il ne leur doit guère moins pour la moralité qu'il fait ressortir de ses fables. En cette partie encore il a pris son bien partout où il l'a trouvé. C'est aux moralistes et aux philosophes anciens qu'il a fait les plus nombreux emprunts, à Phèdre, à Plutarque, surtout à Platon, ses délices, Platon, le génie incomparable :

« Quand notre siècle auroit ses savants et ses sages,
En trouverai-je un seul approchant de Platon ? »

dit-il dans son épître au savant Huet. Il en parlait à tout propos et sans propos, il le lisait et le relisait, et notait de sa main chaque page de son exemplaire, s'arrêtant particulièrement aux maximes de morale et de politique qu'il pourrait utiliser pour ses fables.

Malgré les excellentes sources où il a puisé, la morale paraît le côté faible des *Fables* de la Fontaine. « La fable, a très bien dit Sainte-Beuve, n'a été le plus souvent qu'un prétexte au récit, au conte, à la rêverie; la moralité s'y ajuste à la fin comme elle peut[1]. » Comme le remarque M. Taine, il ne nous propose point de règle bien stricte ni de but bien haut. « Il nous donne le spectacle du monde réel, sans souhaiter ni louer un monde meilleur aux opprimés, sans leur laisser espoir de secours ni de vengeance. » Il reconnaît que Jupiter a « mis deux tables au monde ; que l'adroit, le fort, le vigilant sont assis à la première, et que les petits mangent leur reste à la seconde. » Bien pis, le plus souvent les petits servent de festin aux autres. Au reste, peu importe « qui vous mange, homme ou loup ; toute panse lui paraît une à cet égard. » Il est résigné, sait ce que vaut le roi lion, quelles sont les vertus des « courtisans mangeurs de gens », mais croit que les choses iront toujours de même, et qu'il faut s'y accommoder. Telle qu'elle est, la vie est « passable ».

« Plutôt souffrir que mourir,
C'est la devise des hommes. »

Mais il ne faut pas prendre ses maximes à la lettre ; par exemple, quand il dit :

« La raison du plus fort est toujours la meilleure. »

[1] *Causeries.*, 21 janvier 1850.

ou encore lorsqu'il paraît prêcher la duplicité en nous disant :

« Le sage dit selon les gens :
« Vive le roi ! vive la Ligue ! »

il n'est pas indifférent à la morale publique, mais il semble croire à l'inutilité de crier : Vive la vertu ! vive la vérité ! Par amour de la tranquillité, il crierait volontiers, du bout des lèvres, tout ce qu'on voudrait. Ses maximes les plus dures sont elles-mêmes plutôt l'expression de l'ironie amère du penseur que du sentiment vrai du poète. Dira-t-on que dans la fable de *la Cigale et la Fourmi*, il se moque de la charité et de la bienfaisance ? Non, il se moque de la paresse, de l'oisiveté ; il dit : « Tant pis pour les oisifs, pour les paresseux, pour les imprévoyants ! » Et la justice ne demande certes pas qu'on donne un encouragement à la paresse. Dans la fable *le Chêne et le Roseau*, il conçoit la vraie morale, et établit magnifiquement la faiblesse des forts.

La Fontaine n'a pas vu le monde en enfant ni en optimiste. Cette naïveté dont on a tant parlé est accompagnée chez lui de beaucoup de pénétration et de malice. Dans les *Fables*, il se montre plutôt sceptique et railleur que naïf.

La plupart de ses maximes et de ses moralités sont équivoques ; toutes cependant ne sont pas sans générosité.

Dans *le Lièvre et la Perdrix* nous trouvons cette bonne recommandation :

« Il ne se faut jamais moquer des misérables ; »

et cette autre dans *l'Ane et le Chien* :

« Il se faut entr'aider, c'est la loi de nature. »

Mais où la Fontaine fait œuvre d'une moralité haute et courageuse, c'est dans la liberté avec laquelle il attaque les abus de son temps :

« La Fontaine, du monde éternel précepteur,
Poétique Brutus, qui faisait le bonhomme
Pour cacher son bon sens, comme celui de Rome,
Et, sous l'allégorie humblement abrité,
Lançait le dard aigu de l'âpre vérité [1]. »

Ce dard n'épargnait personne ; il était principalement dirigé avec une hardiesse et une sûreté de main étonnantes contre les puissants. Grands seigneurs, princes et rois, tous sont atteints.

. . . . « Raton
N'étoit pas content, ce dit-on.
Aussi ne le sont pas la plupart de ces princes

[1] Barthélemy, *le Zodiaque*, à Victor Hugo.

Qui, flattés d'un pareil emploi,
Vont s'échauder en des provinces
Pour le profit de quelque roi [1] ! »

« Oh ! que de grands seigneurs, au léopard semblables,
N'ont que l'habit pour tous talents [2] ! »

« Tous les mangeurs de gens ne sont pas grands seigneurs [3]. »

« Défiez-vous des rois ;
Leur faveur est glissante : on s'y trompe, et le pire
C'est qu'il en coûte cher : de pareilles erreurs
Ne produisent jamais que d'illustres malheurs [4]. »

Il n'épargne pas plus que Molière le corps médical, et il a, dans ses apologues, des hardiesses contre le clergé que le grand comique n'aurait pas osées sur le théâtre :

« Il en coûte à qui vous réclame,
Médecins du corps et de l'âme !
O temps ! ô mœurs ! j'ai beau crier,
Tout le monde se fait payer. »

Et ce sont là de ses traits les plus innocents.

V

La Fontaine aurait pu emprunter encore davantage ; il aurait pu être moins bon observateur et moins profond moraliste, il serait toujours placé tout au premier rang des écrivains français, tant sa langue est merveilleuse, tant elle réunit de qualités et de mérites différents !

Aucun poète français ne brille par le naturel autant que lui. Il n'a pas une forme de convention ; il ne cherche pas à faire des phrases symétriques, il laisse couler son vers, selon le sujet, selon le moment. Au lieu de recourir aux termes généraux et aux périphrases — qu'il sait aussi, nous le dirons tout à l'heure, employer d'une manière admirable — il nomme chaque chose par son nom, il précise, il montre aux yeux.

La grâce naïve et l'heureux abandon du style : voilà ce qui frappe le plus chez lui au premier abord ; mais il nous offre tous les contrastes.

La Fontaine est à la fois le plus naïf et le plus raffiné des écrivains du dix-septième siècle. Son style, si personnel, si original, est cependant en quelque sorte un style composite. A côté de la meilleure langue de l'ère de Louis XIV, on y rencontre la langue de Marot, de Rabelais, de Bonaventure des Perriers, de Montaigne, et même quelques souvenirs du quinzième siècle. Toutes les anciennes expressions qui

[1] Livre IX, fable 17.
[2] Livre IX, fable 3.
[3] Livre II, fable 16.
[4] Livre X, fable 10.

lui semblent avoir des nuances plus fines, il les rajeunit pour son usage, et il apprend de nos anciens, en particulier, à débarrasser la langue de cette surcharge d'articles et de verbes auxiliaires qui en rendent si souvent la marche pesante. Nos vieux auteurs ne lui suffisent pas encore pour suppléer à l'indigence de la langue poétique fixée par Malherbe et par Boileau. Il va fouiller jusque dans les dialectes des provinces pour y trouver l'expression la plus propre à peindre sa pensée.

Personne n'a eu comme lui le secret des tours brefs et heureux, des expressions originales et piquantes ; personne n'a possédé à un égal degré le talent de peindre d'un seul trait, de résumer un caractère dans une seule expression pittoresque ; personne non plus n'a su comme lui manier la périphrase et en tirer de délicieux effets.

Pour faire entendre qu'un ânier conduisait deux ânes, il dira :

« Un ânier, son sceptre à la main,
Menoit, en empereur romain,
Deux coursiers à longues oreilles [1]. »

La mouche chez lui s'appelle la *fille de l'air*, ou bien le *parasite ailé* ; les grenouilles, les *citoyennes des étangs* ; la belette, la *dame au nez pointu*, la *dame au long corsage*, ou bien au *corps léger et fluet*, ou l'*animal à longue échine* ; le rossignol, le *héraut du printemps* ; la poule, une *Hélène au beau plumage* ; le chapon, un *citoyen du Mans* ; les souris sont la gent *trotte-menu* ; la capitale de *rongemaille* le rat s'appelle *Ratopolis* ; un charretier est transfiguré en « phaéton d'une voiture à foin ». Un homme qui aime les jardins est un « prêtre de Flore et de Pomone ». Le peuple est « l'animal aux têtes frivoles ». Un miroir pour attirer les oiseaux devient « un fantôme brillant ». Il ne dira pas qu'un roseau croît sur le bord des rivières, mais qu'il naît le plus souvent

« Sur les humides bords des royaumes du vent. »

A-t-il à peindre un vent des plus violents qui s'élève tout à coup :

« Du bout de l'horizon accourt avec furie
Le plus terrible des enfants
Que le nord eût portés jusque-là dans ses flancs. »

Quelle plénitude de poésie, appliquée aux petites ou aux grandes choses ! Quelle habileté ! Quel art de faire prendre à tout une âme, un corps, un visage !

Il possède une variété incomparable, variété qu'on remarque non seulement d'une fable à l'autre, mais dans le détail de chaque fable. Il sait prendre tous les tons et en changer toujours avec un admirable à-propos. Tantôt c'est la majesté de l'épopée et l'éclat de l'ode :

[1] Livre II, fable 10.

« Tremblez, humains, faites des vœux :
Voilà le maître de la terre [1]. »

tantôt la douceur de l'églogue :

« J'ai quelquefois aimé : je n'aurois pas alors,
Contre le Louvre et ses trésors,
Contre le firmament et sa voûte céleste,
Changé les bois, changé les lieux
Honorés par les pas, éclairés par les yeux
De l'aimable et jeune bergère
Pour qui sous le fils de Cythère
Je servis, engagé par mes premiers serments [2]. »

Ici c'est la plaisanterie gaie et délicate accompagnée d'une saillie :

« Une souris tomba du bec d'un chat-huant :
Je ne l'eusse pas ramassée ;
Mais un bramin le fit : je le crois aisément ;
Chaque pays a sa pensée [3]. »

Ailleurs c'est une boutade à laquelle on est loin de s'attendre :

« A ces mots, l'animal pervers
(C'est le serpent que je veux dire,
Et non l'homme : on pourroit aisément s'y tromper [4])…. »

Cet observateur si fin est essentiellement critique, satirique et caustique ; ce n'est guère qu'en apparence qu'il est bonhomme. Souvent il n'a pas assez de sentiment, d'imagination attendrie et de délicatesse ; aussi les jeunes filles et les femmes l'aiment-elles peu. Il convient mieux aux railleurs, aux sceptiques, aux adorateurs de la force et du fait accompli. Cependant le cri du cœur lui échappe parfois, et qu'alors il est émouvant !

Quelle touchante plainte que celle de la vache contre l'homme !

« Enfin, me voilà vieille : il me laisse en un coin
Sans herbe. S'il vouloit encor me laisser paître !
Mais je suis attachée ; et si j'eusse eu pour maître
Un serpent, eût-il pu jamais pousser plus loin
L'ingratitude ?… »

La sensibilité la plus profonde n'éclate-t-elle pas dans le tableau sombre et attendri qu'il nous trace de la misère désespérée de ce bûcheron :

« Un pauvre bûcheron, tout couvert de ramée,
Sous le faix du fagot aussi bien que des ans

[1] *Le Statuaire et la Statue de Jupiter*, livre IX, fable 6.
[2] *Les deux Pigeons*, livre IX, fable 2.
[3] *La Souris métamorphosée en fille*, livre IX, fable 7.
[4] *L'Homme et la Couleuvre*, livre X, fable 2.

Gémissant et courbé, marchoit à pas pesants,
Et tâchoit de gagner sa chaumine enfumée.
Enfin, n'en pouvant plus d'effort et de douleur,
Il met bas son fagot, il songe à son malheur.
Quel plaisir a-t-il eu depuis qu'il est au monde?
En est-il un plus pauvre en la machine ronde?
Point de pain quelquefois, et jamais de repos.
Sa femme, ses enfants, les soldats, les impôts,
Les créanciers et la corvée.....
Il appelle la mort..... »

Dans *les deux Amis*, six vers condensent ce qui a peut-être jamais été dit de plus beau sur l'amitié :

« Qu'un ami véritable est une douce chose!
Il cherche vos besoins au fond de votre cœur;
Il vous épargne la pudeur
De les lui découvrir vous-même :
Un songe, un rien, tout lui fait peur,
Quand il s'agit de ce qu'il aime. »

C'est ainsi que tous les contrastes se rencontrent chez ce merveilleux esprit.

Le style de la Fontaine, dans les *Fables*, s'élève quelquefois jusqu'au sublime. Entendez-le dans *l'Astrologue qui se laisse tomber dans un puits :*

« Quant aux volontés souveraines
De celui qui fait tout, et rien qu'avec dessein,
Qui les sait que lui seul? Comment lire en son sein?
Auroit-il imprimé sur le front des étoiles
Ce que la nuit des temps enferme dans ses voiles? »

Quoi de plus fort et de plus hardi que la figure renfermée dans ces vers de la fable du *Philosophe scythe* qui rencontre un sage émondant les arbres de son jardin :

« Le Scythe alors lui demanda
Pourquoi cette ruine: étoit-il d'homme sage
De mutiler ainsi ces pauvres habitants?
Quittez-moi cette serpe, instrument de dommage;
Laissez agir la faux du Temps :
Ils iront assez tôt border le noir rivage. »

Faire descendre *des arbres au noir rivage*, les envoyer *border le noir rivage*, l'audace de cette image est grande, étonnante, mais elle est admirablement préparée par ces vers :

« . . . . . Étoit-il d'homme sage
De mutiler ainsi ces pauvres habitants? »

Avec quelle incomparable facilité il fait prendre au vers français toutes les formes imaginables! Personne aussi bien que lui ne posséda le mécanisme des vers coupés. Son instinct lui a révélé

le mètre qui convient à la fable et aux poésies légères. Comme les pensées sérieuses et gaies, tendres et plaisantes s'y mêlent à chaque instant, il a senti que des vers de mesures différentes et des rimes croisées étaient ce qui leur convenait le mieux. Dans plusieurs de ses fables, *Jupiter et les Tonnerres*, *les Vautours et les Pigeons*, *le Rat de ville et le Rat des champs*, il a fait usage du mètre uniforme : l'esprit et l'imagination sont moins satisfaits. On aime mieux le voir retrouver et reprendre les coupes de Ronsard, proscrites par Boileau, et laisser tomber son vers sans s'inquiéter de la brisure :

« Voyez.... quelles rencontres dans la vie
Le sort cause[1] ! »

« Comme vous êtes roi, vous ne considérez
Qui ni quoi[2]. »

« Et si j'eusse eu pour maître,
Un serpent eût-il pu jamais pousser plus loin
L'ingratitude [3] ? »

« On écorche, on taille, on démembre
Messire loup [4]. »

« Les derniers traits de l'ombre empêchent qu'il ne voie
Le filet [5]. »

Ces petits vers irréguliers, quelquefois composés seulement d'un mot ou deux, qu'il jette comme sans dessein et au hasard, au milieu des autres vers d'une mesure régulière, produisent un effet merveilleux :

« L'homme au trésor arrive, et trouve son argent
Absent. »

« Je figure un auteur
Qui dit : Je chanterai la guerre
Que firent les Titans au maître du tonnerre ;
C'est promettre beaucoup ; mais qu'en sort-il souvent ?
Du vent. »

Un critique de nos jours n'a-t-il pas eu quelque raison de dire que la Fontaine est le seul qui nous ait donné le vers qui nous convient, « toujours divers, toujours nouveau, » long, puis court, puis entre les deux, avec vingt sortes de rimes redoublées, entre-croisées, reculées, rapprochées, tantôt solennelles comme un hymne, tantôt folâtres comme une chanson [6] ?

[1] Livre VIII, fable 26.
[2] Livre V, fable 18.
[3] Livre X, fable 32.
[4] Livre VIII, fable 3.
[5] Livre XIII, fable 13.
[6] Taine, *La Fontaine*, I, II.

Et, quelque forme qu'il adopte, il la maîtrise avec la même aisance. Toujours ces beautés si nouvelles paraissent couler avec une étonnante facilité de la source intarissable du génie. Mais qu'on ne s'y trompe pas, ce naturel exquis était le fruit d'un travail assidu. La Fontaine revoyait et retouchait patiemment ce qu'il avait écrit. « Il fabriquait ses vers à force de temps, » suivant ses propres expressions. On a trouvé l'un de ses premiers jets, *le Renard, les Mouches et le Hérisson :* la fable achevée n'avait gardé que deux vers de la fable ébauchée. Malheureusement toutes ses poésies n'ont pas été soignées avec ce scrupule. Aussi s'en faut-il de beaucoup que son style soit égal et toujours irréprochable.

A l'examiner de près, on y peut même relever bien des incorrections, bien des négligences, bien des figures incohérentes, fausses ou recherchées, surtout beaucoup de délayage et de longueurs. Prenons seulement quelques exemples. Que de répétitions et de pléonasmes dans ce passage de la fable 16 du livre VIII :

« ... L'âne se mit à paître :
Il étoit alors dans un pré
Dont l'herbe étoit fort à son gré.
Point de chardons pourtant; il s'en passa pour l'heure :
Il ne faut pas toujours être si délicat;
Et, faute de servir ce plat,
Rarement un festin demeure.
Notre baudet s'en sut enfin
Passer pour cette fois. »

La fable de l'*Horoscope* est écrite d'un style encore plus lâche et plus délayé. Le *Dépositaire infidèle* est d'une longueur fastidieuse. *Le Trésor et les deux Hommes* sont alourdis par des réflexions inutiles et traînantes. Dans le *Fou qui vend la sagesse* on voit la même idée présentée deux fois de suite et presque dans des termes identiques :

« Jamais auprès des fous ne te mets à portée :
Je ne puis te donner un plus sage conseil.
Il n'est enseignement pareil
A celui-là de fuir une tête éventée. »

Passe encore quand la Fontaine, pour prodiguer les détails charmants dont il est si fécond, se complaît trop à allonger son sujet; mais ici c'est de la mauvaise amplification.

On rencontre quelquefois des vers durs et cacophoniques, comme ceux-ci :

« Une vache étoit *là, l'on l'appelle, elle vient.* »

« L'homme, trouvant mauvais *que l'on l'eût convaincu...* »

Enfin le ton demi-gaulois qui forme l'un des caractères de la langue de la Fontaine est trop marqué dans quelques fables, telle que la fable du *Bûcheron.*

Les deux derniers livres offriraient surtout le plus de prise à la critique. Le fabuliste semble avoir renoncé complètement à la simplicité. Il devient recherché et maniéré et en même temps sec et froid.

La pureté de l'élocution n'est donc pas constante chez la Fontaine; son style pourrait souvent être plus châtié et plus précis. Quelquefois aussi sa versification est négligée, ou incorrecte même et fautive. Mais quelques critiques qu'on puisse faire du détail d'un grand nombre de ses fables, il nous en a laissé une cinquantaine qui suffisent à sa gloire. « Ces incomparables chefs-d'œuvre de naturel, de grâce et de diction nous seront toujours enviés par tous les peuples qui ont une littérature, et les Français ne sauront jamais trop apprécier ni trop étudier cet homme à qui il a été donné de rendre la négligence même de l'art préférable à son poli le plus brillant [1]. »

Mais ce mérite si particulier ne fut pas immédiatement apprécié comme il le méritait. Quand les *Fables* parurent, leur auteur n'avait encore qu'une renommée fort contestable, et parmi ses illustres amis il était loin d'être estimé à sa valeur. Despréaux et Racine se croyaient de bonne foi fort supérieurs à la Fontaine. Ces deux esprits si éloignés de la naïveté le jugeaient de haut, le raillaient, le dédaignaient presque. Molière, cet esprit original, sentit le grand fabuliste. Un jour Despréaux, Racine, Molière, la Fontaine et Descoteaux, fameux joueur de flûte, soupaient ensemble. Ce soir-là plus que jamais la Fontaine était plongé dans ses distractions. Pour l'en tirer, Racine et Despréaux se mirent à le railler, et si vivement, qu'à la fin Molière trouva qu'ils dépassaient les bornes. Au sortir de table, il poussa Descoteaux dans l'embrasure d'une fenêtre, et lui dit dans un élan du cœur: « Nos beaux esprits ont beau se trémousser, ils n'effaceront pas le bonhomme. » A Racine et à Boileau mêmes Molière disait souvent: « Le bonhomme durera plus longtemps que nous. » Boileau, par son silence dans l'*Art poétique*, protesta contre ce jugement: c'est l'arrêt de la postérité.

La personne du dix-septième siècle qui écrivit le plus merveilleux français, et eut le plus d'imagination et de délicatesse dans l'esprit, Mme de Sévigné, fut tout naturellement une des grandes admiratrices de notre plus charmant poète. Parmi tant d'*endroits jolis* du recueil des *Fables*, elle en trouvait d'*ennuyeux*, et déplorait qu'on ne sût jamais se contenter d'avoir bien fait et qu'en voulant mieux faire on fit plus mal [2]! Mais aussi, comme elle savait goûter ce talent de peindre! Elle qualifie les *Fables* de divines et déclare qu'elle ne se lasse pas de les lire et de les relire [3]. A personne mieux qu'à elle il n'appartenait de venger le fabuliste des dédains et de l'oubli injurieux de Boileau.

[1] Fénelon.

[2] Lettre à Mme de Grignan, du 11 mars 1671.

[3] Voir la lettre à Bussy, du 20 juillet 1679.

Les *Fables* de la Fontaine et les *Lettres* de Mme de Sévigné sont passées par la même filière d'esprit. Ces deux belles intelligences devaient nécessairement se comprendre et s'apprécier.

VI

La Fontaine, si merveilleusement doué comme fabuliste, a eu le tort d'éparpiller son talent sur presque tous les genres littéraires. Poète de circonstance et poète généreux, il fait des vers pour obliger, quand on lui en demande, sur n'importe quel sujet et du genre qu'on le désire : élégies, odes, épîtres, contes, fables, ballades, rondeaux, sonnets, bouts-rimés, madrigaux, sizains, dizains, chansons, épitaphes, vers pour portraits, satires, épigrammes, traductions en vers, lettres, poèmes, comédies, tragédies, opéras, tout lui est bon. Mme de Sévigné trouvait déplaisant qu'il y eût chez l'homme de talent un esprit assez souple et une volonté assez faible pour se plier à tout. « Je voudrais, écrivait-elle en parlant de notre poète, faire une fable qui lui fît entendre combien cela est misérable de forcer son esprit à sortir de son genre, et combien la folie de vouloir chanter sur tous les tons fait une mauvaise musique : il ne faut pas qu'il sorte du talent qu'il a de conter [1]. »

La Fontaine s'est accusé lui-même, avec une intéressante franchise, de ce défaut de constance. Traçant son portrait, il écrivait à Mme de la Sablière :

« Quelque part que tu sois, on voit à tous propos
L'inconstance d'une âme en ses plaisirs légère,
Inquiète et partout hôtesse passagère ;
Ta conduite et tes vers, chez toi tout s'en ressent.
On te veut là-dessus dire un mot en passant.
Tu changes tous les jours de manière et de style ;
Tu cours en un moment de Térence à Virgile :
Ainsi rien de parfait n'est sorti de tes mains.
Hé bien, prends, si tu veux, encor d'autres chemins,
Invoque des neuf Sœurs la troupe tout entière,
Tente tout, au hasard de gâter la matière ;
On le souffre, excepté tes contes d'autrefois.
J'ai presque envie, Iris, de suivre cette voix ;
J'en trouve l'éloquence aussi sage que forte.
Vous ne parleriez pas ni mieux ni d'autre sorte :
Seroit-ce point de vous qu'elle viendroit aussi ?
Je m'avoue, il est vrai, s'il faut parler ainsi,
Papillon du Parnasse, et semblable aux abeilles
A qui le bon Platon compare nos merveilles.
Je suis chose légère, et vole à tout sujet :
Je vais de fleur en fleur, et d'objet en objet ;

[1] Lettre du 26 mai 1671.

A beaucoup de plaisirs je mêle un peu de gloire.
J'irois plus haut peut-être au temple de Mémoire,
Si dans un genre seul j'avois usé mes jours;
Mais, quoi! je suis volage en vers comme en amours[1]. »

Les *Œuvres diverses* de la Fontaine n'offrent pas un chef-d'œuvre, mais bien des beautés de détail. Quelle tendresse plaintive dans ces vers de l'élégie des *Nymphes de Vaux* :

« Ah! si ce faux éclat n'eût point fait ses plaisirs,
Si le séjour de Vaux eût borné ses désirs,
Qu'il pouvoit doucement laisser couler son âge!
Vous n'avez pas, chez vous, ce brillant équipage,
Cette foule de gens qui s'en vont chaque jour
Saluer à longs flots le soleil de la cour :
Mais la faveur du ciel vous donne en récompense
Du repos, du loisir, de l'ombre et du silence,
Un tranquille sommeil, d'innocents entretiens ;
Et jamais à la cour on ne trouve ces biens. »

Que de grâce et de délicatesse, dans ce passage du *Songe de Vaux*, où la déesse des jardins peint le bonheur de tous ceux qui l'aiment.

« Des héros, las des vains projets
De conquérir d'autres provinces,
Jadis se sont faits mes sujets ;
De mes sujets je fais des princes.
Tel, égalant le sort des rois,
Aristée erroit autrefois
Dans les vallons de Thessalie;
Et tel, de mets non achetés,
Vivoit sous les murs d'Œbalie[2]
Un amateur de mes beautés.

Libre de soins, exempt d'ennuis,
Il ne manquoit d'aucunes choses :
Il détachoit les premiers fruits,
Il cueilloit les premières roses;
Et quand le ciel armé de vents
Arrêtoit le cours des torrents
Et leur donnoit un frein de glace,
Ses jardins remplis d'arbres verts
Conservoient encore leur grâce,
Malgré la rigueur des hivers.

Je promets un bonheur pareil
A qui voudra suivre mes charmes:
Leur douceur lui garde un sommeil
Qui ne craindra point les alarmes.

[1] *Discours à Mme de la Sablière.*
[2] Virgile, *Géorg.*, IV.

Il bornera tous ses désirs
Dans le seul retour des zéphyrs,
Et, fuyant la foule importune,
Il verra du fond de ses bois
Les courtisans de la fortune
Devenus esclaves des rois.

J'embellis les fruits et les fleurs;
Je sais parer Pomone et Flore :
C'est pour moi que coulent les pleurs
Qu'en se levant verse l'Aurore.
Les vergers, les parcs, les jardins
De mon savoir et de mes mains
Tiennent leurs grâces sans pareilles :
Là j'ai des prés, là j'ai des bois,
Et j'ai partout tant de merveilles,
Que l'on s'égare dans leur choix. »

Le poème de la *Captivité de saint Malc* offre un certain nombre de vers très ingénieux; telle cette description tant de fois citée qui rappelle une comparaison curieuse du quatrième livre de l'*Énéide :*

« Il vit (saint Malc) auprès d'un tronc des légions nombreuses
De fourmis qui sortoient de leurs cavernes creuses.
L'une poussoit un faix, l'autre prêtoit son dos;
L'amour du bien public empêchoit le repos.
Les chefs encourageoient chacun par leur exemple.
Un du peuple étant mort, notre saint le contemple
En forme de convoi soigneusement porté
Hors des toits fourmillants de l'avare cité. »

Le petit poème d'*Adonis* renferme un des plus beaux vers qui aient jamais été écrits en aucune langue. Le brillant auteur dit, parlant du ravage exercé par un sanglier :

« L'avare laboureur se plaint à sa famille
Que sa dent ait détruit l'*espoir de la faucille.* »

L'*Ode pour Madame* offre une stance gracieuse, bien qu'un peu trop mythologique :

« Elle reçut la beauté
De la reine de Cythère,
De Junon la majesté,
Des Grâces le don de plaire;
L'éclat fut pris du soleil,
Et l'Aurore au teint vermeil
Donna les lèvres de roses.
Lorsque d'un mélange heureux
Le ciel eut uni ces choses,
Il en devint amoureux. »

Certes voilà qui est flatteur au plus haut point! La même main a cependant tracé des satires et des épigrammes très vives :

« Scarron, sentant approcher son trépas,
Dit à la Parque : « Attendez, je n'ai pas
Encore fait de tout point ma satire.
— Ah! dit Clothon, vous la ferez là-bas :
Marchons, marchons, il n'est plus temps de rire. »

Ailleurs il demande à Furetière de quel bois était le bâton qui secoua si bien son manteau.

« Toi qui crois tout savoir, merveilleux Furetière,
Qui décides toujours et sur toute matière,
Quand, de tes chicanes outré,
Guillesagues t'eut rencontré,
Et, frappant sur ton dos comme sur une enclume,
Eut à coups de bâton secoué ton manteau,
Le bâton, dis-le-nous, étoit-ce bois de grume,
Ou bien du bois de marmenteau [1] ? »

Il termine une autre épigramme contre un pédant, par ces deux vers :

« Qu'il aille voir la cour tant qu'il voudra,
Jamais la cour ne le décrassera. »

La Fontaine, dans ses *Pièces diverses*, a tour à tour abordé les petits poèmes à forme fixe, tels que la ballade, la double ballade, le rondeau, le rondeau redoublé, précieux trésor rythmique qu'avaient légué les siècles précédents. Parmi ses ballades, genre qu'il a cultivé de préférence, on peut relever, pour l'agrément de la pensée et la facilité du vers, la charmante pièce *A madame Fouquet*. Cette composition n'est pas d'une facture irréprochable ; elle ne possède point cette ingénieuse tournure des pièces de Villon, « le roi, l'ouvrier invincible, le maître absolu de la ballade [2] » ; mais on la lit avec beaucoup de charme, comme une poésie délicate et naïve.

A madame Fouquet.

Comme je vois, monseigneur votre époux
Moins de loisir qu'homme qui soit en France,
Au lieu de lui, puis-je payer à vous ?
Seroit-ce assez d'avoir votre quittance ?

[1] Il faut savoir que, selon le *Dictionnaire* même de Furetière, *bois de grume* se dit du bois qui est encore avec son écorce, qui n'est point équarri, et *bois de marmenteau* d'un bois de haute futaie, qui est en réserve, et qu'on ne taille point.

[2] Théodore de Banville, *Traité de versification* p. 168.

Oui, je le crois; rien ne tient en balance
Sur ce point-là mon esprit soucieux.
Je voudrois bien faire un don précieux :
Mais si mes vers ont l'honneur de vous plaire,
Sur ce papier promenez vos beaux yeux.
En puissiez-vous dans cent ans autant faire !

Je viens de Vaux, sachant bien que sur tous
Les Muses font en ce lieu résidence;
Si leur ai dit, en ployant les genoux :
« Mes vers voudroient faire la révérence
A deux soleils de votre connoissance,
Qui sont plus beaux, plus clairs, plus radieux
Que celui-là qui loge dans les cieux;
Partant, vous faut agir dans cette affaire,
Non par acquit, mais tout de votre mieux.
En puissiez-vous dans cent ans autant faire ! »

L'une des deux m'a dit d'un ton fort doux
(Et c'est Clio, j'en ai quelque croyance) :
« Espérez bien de ses yeux et de nous. »
J'ai cru la Muse; et sur cette assurance,
J'ai fait ces vers, tout rempli d'espérance.
Commandez donc en termes gracieux
Que, sans tarder, d'un soin officieux,
Celui des Ris qu'avez pour secrétaire
M'en expédie un acquit glorieux.
En puissiez-vous dans cent ans autant faire !

ENVOI.

Reine des cœurs, objet délicieux,
Que suit l'enfant qu'on adore en des lieux
Nommés Paphos, Amathonte et Cythère,
Vous qui charmez les hommes et les dieux,
En puissiez-vous dans cent ans autant faire [1] !

Les *Amours de Psyché* sont l'œuvre la plus considérable que la Fontaine ait faite après ses *Contes* et ses *Fables*. Dans ce roman en prose entremêlée de vers, l'objet de la Fontaine semble moins avoir été de célébrer l'amante de Cupidon que de rattacher à une réunion d'épisodes la description du palais de Versailles. Les détails en sont si longs et si minutieux que toute la narration en est refroidie.

[1] *Ballades*, II. 1659.

La prose, dans ce livre, est souvent lâche, bavarde et puérile; cependant elle est préférable aux vers dont le plus grand nombre sont d'un pâle et d'un terne fastidieux. A peine en pourrait-on citer quelques-uns de gracieux et de vraiment poétiques, tels que les suivants sur l'Orangerie :

« Oranger, arbre que j'adore,
Que vos parfums me semblent doux!
Est-il dans l'empire de Flore
Rien d'agréable comme vous?
Lorsque votre automne s'avance,
On voit encor votre printemps :
L'espoir avec la jouissance
Logent chez vous en même temps.
Vos fleurs ont embaumé tout l'air que je respire :
Toujours un aimable zéphire
Autour de vous va se jouant.
Vous êtes nain; mais tel arbre géant
Qui déclare au soleil la guerre
Ne vous vaut pas,
Bien qu'il couvre un arpent de terre
Avec ses bras. »

Les courtisans virent, dans les *Amours de Psyché et de Cupidon*, des allusions satiriques à Louis XIV; leurs malignes interprétations inquiétaient vivement le poète. Le duc de Saint-Aignan, l'un des favoris de Louis XIV, dissipa ses craintes en l'engageant à présenter lui-même un exemplaire de son livre au roi, dans un moment où il était le plus environné de courtisans : cette audacieuse démarche imposa silence à tous.

Ce qui nous intéresse le plus aujourd'hui, dans ce roman, c'est que la Fontaine s'y est peint lui-même. Décrivant une société de quatre amis, d'où l'on avait banni, dit-il, « la conversation réglée et tout ce qui sent sa conférence académique, » il représente la variété de ses goûts, sous le nom de Polyphile, ami des jardins, des fleurs, des ombrages, de la musique, des vers, de toutes les passions douces qui remplissent le cœur d'une certaine tendresse. Il consacre le souvenir de ses entretiens littéraires avec Molière, Racine et Boileau qu'il représente, sous les noms de Gélaste, Ariste et Acanthe, parcourant les ombrages du grand parc, lisant, discutant et causant.

Le théâtre de la Fontaine n'offre presque rien qui ne soit fort ordinaire. L'*Eunuque*, production de sa jeunesse, calqué sur Térence, cet excellent original dont il reconnaissait lui-même n'avoir fait qu'une médiocre copie, l'*Eunuque* n'a ni la fidélité d'une traduction, ni l'intérêt d'une imitation. Le seul morceau qui soit réellement digne d'être relevé, pour l'agrément des paroles et la facilité de la versification est ce fragment de la scène II de l'acte Ier, où la Fontaine re-

produit plaisamment, d'après le poète latin, la satisfaction d'un parasite heureux du métier qu'il exerce :

« Que le pouvoir est grand du bel art de flatter !
Qu'on voit d'honnêtes gens par cet art subsister !
Qu'il s'offre peu d'emplois que le sien ne surpasse !
Et qu'entre l'homme et l'homme il sait mettre d'espace !
Un de mes compagnons, qu'autrefois on a vu
Des dons de la fortune abondamment pourvu,
Qui, tenant table ouverte, et toujours des plus braves,
Vouloit être servi par un monde d'esclaves ;
Devenu maintenant moins superbe et moins fier,
S'estimeroit heureux d'être mon estafier.
Naguère en m'arrêtant il m'a traité de maître :
Le long temps et l'habit me l'ont fait méconnoître :
Autant qu'il étoit propre, aujourd'hui négligé,
Je l'ai trouvé d'abord tout triste et tout changé.
« Est-ce vous ? » ai-je dit. Aussitôt il me conte
Les malheurs qui causoient son chagrin et sa honte ;
Qu'ayant été d'humeur à ne se plaindre rien,
Ses dents avoient duré plus longtemps que son bien,
Et qu'un jeûne forcé le rendoit aussi blême.
« Pauvre homme ! n'as-tu point de ressource en toi-même ?
Ai-je répondu lors ; et ton cœur abattu
Manque-t-il au besoin d'adresse et de vertu ?
Compare à ce teint frais ta peau noire et flétrie :
J'ai tout, et je n'ai rien que par mon industrie.
A moins que d'en avoir pour gagner un repas,
Les morceaux tout rôtis ne te chercheront pas.
Enfin, veux-tu dîner n'ayant plus de marmite ?
Imite mon exemple, et fais-toi parasite.
Tu ne saurois choisir un plus noble métier.
— Gardes-en, m'a-t-il dit, le profit tout entier :
On ne m'a jamais vu, ni flatteur ni parjure,
Endurer force coups et ramper sous l'injure ;
C'est ce que je ne puis ni ne veux pratiquer.
Adieu. » Moi de sourire, et lui de s'en piquer.
« Il s'en trouve, ai-je dit, qu'à bien moins on oblige,
Et c'est là le vieux jeu qu'à présent je corrige.
On voit parmi le monde un tas de sottes gens
Qui briguent des flatteurs les discours obligeants :
Ceux-là me duisent [1] fort ; je fuis ceux qui sont chiches,
Et cherche les plus sots, quand ils sont les plus riches.
Je les repais de vent, que je mets à haut prix,
Prends garde à ce qui peut allécher leurs esprits,
Sais toujours applaudir, jamais ne contredire,
Être de tous avis, en rien ne les dédire,

[1] *Duire*, convenir, un des vieux mots que regrettait la Bruyère. La Fontaine a dit encore :

« Genre de mort qui ne *duit* pas
A gens peu curieux de goûter le trépas. »

(*Fables*, IX, 16.)

Du blanc donner au noir la couleur et le nom,
Dire sur même point tantôt oui, tantôt non :
Ce sont ici leçons de la plus fine étoffe.
Je commence cet art, et j'y suis philosophe.... »

La *Coupe enchantée*, longtemps maintenue au courant du répertoire, manquait de toutes les qualités qui rendent une pièce durable. La comédie de *Ragotin* n'est qu'une traduction en mauvais vers de la prose originale de Scarron dans le *Roman comique*. On trouve des parties beaucoup mieux réussies dans le *Florentin*, comédie tout entière dirigée contre l'Italien Lulli, personnage d'une insigne mauvaise foi et de mœurs infâmes, vil intrigant, « bouffon odieux, cœur bas, coquin ténébreux, » comme l'appelle Boileau [1], encore plus avide d'argent que d'honneurs, et dont nous avons déjà signalé la misérable conduite à l'égard de Quinault. Le *Florentin* est versifié d'une manière vive, spirituelle, avec assez de pureté, et l'invention en est généralement bonne et originale. Une scène, celle des confidences, est une des choses les plus plaisantes et les plus comiques du théâtre français. Aussi, quand la Fontaine mit cette comédie sur la scène après avoir pris la précaution de la réduire de trois actes à un, obtint-elle quelque succès; sorte de bonheur fort rare pour l'auteur : car, s'il faut en croire Furetière, les comédiens n'osaient jamais donner une seconde représentation des pièces du conteur, de peur d'être lapidés.

Après la mort de Quinault, alors que tous les poètes du temps se disputaient sa succession, la Fontaine voulut, lui aussi, composer un opéra sous le nom d'*Astrée*; mais, dit Sénecé, cet opéra « fut trouvé si mauvais qu'il eut besoin de trois ou quatre ans de cabale pour le faire recevoir. Il fut enfin joué, et le public peu indulgent rejeta avec mépris ce que la faveur avait adopté. Cet ouvrage ne parut pas plus tôt qu'il fut accablé d'une infinité de satires et de railleries. »

Il fut aussi malheureux dans un essai tragique, mais il fut plus avisé. Docile au conseil de Maucroix, il en resta au second acte de son *Achille*.

C'est ainsi qu'une grande partie des œuvres de la Fontaine se trouve reléguée au second ou au troisième rang. Mais par ses apologues il occupe une place tout à fait exceptionnelle dans sa glorieuse époque, tellement que, suivant la pensée d'un judicieux critique, l'idée de lui disputer le prix de son art n'est venue à personne, pas même aux gens d'esprit qui se sont crus fabulistes : dans toutes leurs préfaces ils s'excusent d'avoir osé faire des fables après la Fontaine. Par ses *Fables* il est devenu l'un des écrivains les plus populaires de la France, « le lait de nos premières années, le pain de l'homme mûr, le dernier mets substantiel du vieillard [2]. »

[1] *Epître IX*.
[2] Nisard, *Hist. de la litt.*, t. II, p. 156.

Quelques fabulistes et conteurs.

UN ANONYME. — Mme DE VILLEDIEU. — LENOBLE. — LE CHEVALIER DE SAINT-GILLES. — SÉNECÉ. — VERGIER.

I

La Fontaine eut, dès son vivant même, de nombreux imitateurs. En 1670 un auteur anonyme publia plusieurs fables d'Ésope, mises en vers français. Quelque temps après Mme de Villedieu obtint un éphémère succès avec un aussi faible bagage. Ce genre, longtemps négligé, était tout d'un coup redevenu à la mode, et il suffisait de l'aborder pour réussir.

Lenoble entreprit de le traiter d'une manière nouvelle. Cet écrivain qui, entre autres productions, s'était distingué par un ouvrage intitulé *Pasquinades*, et que son caractère portait à la grosse plaisanterie, voulut être plus gai que le bonhomme. Il refit un grand nombre de ses fables avec le parti pris d'exciter le rire. Mais il ne connaissait pas la nuance qui sépare le naïf du trivial, et, en cherchant la plaisanterie, il ne rencontra guère que le mauvais goût. Aussi son recueil de *Contes en vers et Fables* (1695-1707, in-12) est-il tombé dans le plus juste oubli.

II

Plusieurs auteurs voulurent aussi, après la Fontaine, s'appliquer au conte. Saint-Gilles prétendit le suivre sans l'imiter. N'écrivant que pour son amusement et ne songeant nullement à se faire imprimer, il se piquait avant tout de ne marcher sur les traces de personne, de ne s'asservir à aucun modèle. Dans le prologue d'un de ses plus jolis contes, intitulé *Vindicio*, il dit :

« Sur les traces de la Fontaine
Je n'ai point prétendu marcher;
Si par hasard je puis en approcher,
J'obtiendrai cet honneur sans dessein et sans peine.
Je ne sais si c'est vanité;
Mais je ne veux point de modèle,
Et mon génie, enfant gâté,
Ne sauroit souffrir de tutelle.
La Fontaine a très bien conté,
Il s'est acquis une gloire immortelle.
Qu'on me mette au-dessous, qu'on me mette à côté,

J'accepterai le parallèle.
Quoi qu'il en soit, j'aime la liberté.
Je l'ai dit une fois, je l'aurai répété :
Je ne veux point de modèle. »

Il imita du moins son devancier par le plus fâcheux côté, la licence et l'obscénité. Est-ce remords de cet abus de l'esprit? Ce mousquetaire, qui s'était distingué à la bataille de Ramillies, alla finir ses jours dans un couvent de capucins.

Ses œuvres posthumes ont été publiées en 1709, sous le titre de la *Muse mousquetaire.* Elles se composent en tout de dix lettres en *mercures galants*, c'est-à-dire que dans ces lettres adressées à une dame, conformément à la manière du *Mercure galant*, après des bruits de ville en prose, viennent des pièces détachées en vers, fables, chansons, contes, énigmes. Quelques pièces ne seraient pas indignes d'un poète, si elles n'étaient entachées de gravelure. Le tout ensemble n'est que de la poésie d'amateur.

Un conte très spirituel de Saint-Gilles, *le Contrat,* a mérité d'être attribué à la Fontaine.

III

Sénecé ou Séneçay (1643-1737) est un conteur qui mérite de nous arrêter davantage : de l'originalité, du style, de l'esprit et de la décence feront vivre plusieurs de ses petites poésies.

On n'a que des détails incertains sur son enfance et sur sa première éducation.

Un premier duel en France, et un second en Savoie, où il s'était réfugié, l'obligèrent à fuir en Espagne. Il ne revint en France que lorsque sa première affaire y eut été arrangée. Dès cet instant sa vie devint aussi calme qu'elle avait été d'abord agitée. Premier valet de chambre de Marie-Thérèse, reine de France, et attaché ensuite pendant trente années à Madame d'Angoulême, il employa les loisirs que lui laissèrent ces deux positions presque indépendantes à composer les ouvrages qui font encore sa réputation. Trois contes : *Filer le parfait amour*, *le Serpent mangeur de kaïmak*, *le Présent ruineux*, et une satire, *les Travaux d'Apollon*, sont, parmi ces ouvrages, les plus justement connus. Les nombreuses *Épigrammes,* les *Pièces fugitives* de Sénecé, n'ont auprès d'eux qu'une valeur très secondaire.

Son mérite de conteur a été reconnu et vanté par de bons appréciateurs. Palissot le place au-dessus de Benserade, de Segrais, de Pavillon, qui tous trois sont cependant plus connus. La Harpe ne lui ménage pas non plus l'éloge. Il le félicite surtout d'avoir choisi un genre nouveau et d'y avoir su plaire sans blesser en rien les bonnes mœurs. L'auteur du *Lycée* ne peut souffrir qu'on ait fait de Vergier le successeur de la Fontaine, quand l'auteur du *Kaïmak* et de *Filer le parfait amour* était

seul digne de ce rang. Voltaire en parle en ces termes : « C'était un poète d'une imagination très singulière. Son conte du *Kaïmak*, à quelques endroits près, est un ouvrage distingué. C'est un exemple qui apprend qu'on peut très bien conter d'une autre manière que la Fontaine[1]. »

Filer le parfait amour est un conte tout charmant et qu'on lit d'un bout à l'autre avec curiosité, bien qu'il repose sur un fait moral bien simple : la fidélité d'une femme à son mari. L'auteur n'était pas sans crainte en abordant ce sujet, et il l'a fait précéder d'une précaution oratoire, qui n'était pas nécessaire, mais qu'on cite toujours, parce qu'elle est spirituelle et qu'elle renferme une vérité frappante :

« . . . . Le fait dont il s'agit
C'est que j'entends faire amende honorable
D'un attentat qui m'a paru si noir,
En racontant l'histoire mémorable
D'une beauté fidèle à son devoir.
Essayer veux si mes forces suffisent
A revêtir la sainte honnêteté
De quelque grâce. Auteurs qui ne médisent
N'ont les rieurs souvent de leur côté.
Voilà le siècle et le train qu'il faut suivre.
Dit-on du mal, c'est jubilation ;
Dit-on du bien, des mains tombe le livre
Qui vous endort comme bel opium. »

La lecture du conte réveille au contraire et tient éveillé jusqu'au bout. La vérité, la décence n'y est point blessée, l'honneur reste sauf ; mais le *permis*, comme dit l'auteur, y va aussi loin que possible.

« Camille, au reste, entendoit raillerie,
Et n'étoit pas de ces dragons d'honneur
Que les douceurs font entrer en furie.
Elle sourit, et de son suborneur
Sans s'émouvoir écoute la légende.
Mais ayant vu que l'agresseur urgent
Poussoit trop loin l'ardeur de contrebande,
Et que c'étoit à bon jeu bon argent,
Que dans ses yeux une flamme impudique
Manifestoit les insolents desseins
Du chevalier, et qu'à sa rhétorique
Il ajoutoit l'éloquence des mains,
Faire lui veut, pour guérir sa folie,
De quelque outrage avaler le boucon,
Et lui montrer si dame d'Italie
En sait assez pour chevalier gascon. »

Et la fidèle épouse avise à mystifier l'amoureux. Elle feint d'être favo-

[1] *Catalogue des écrivains du siècle de Louis XIV.*

rable à ses désirs, lui assigne un rendez-vous, véritable traquenard où il se laisse prendre. Une fois prisonnier, on lui pose des conditions. Une quenouille et du lin lui sont fournis, on lui chante :

« On ne fait point l'amour, mais on le file
Dans ce château. Filez, brave étranger ;
Filez, filez, chevalier de Camille,
Si vous voulez qu'on vous donne à manger. »

Le petit poème se termine par cette douce morale en quatre vers :

« Mais concluons ; trêve de badinage.
Tendres beautés, arrêtez votre choix
Sur la vertu. Quand on est belle et sage,
On peut compter qu'on est belle deux fois. »

Dans quelques vers des *Contes* de la Fontaine le trait d'esprit et la gravelure n'empêchent pas la fatigue ; dans *Filer le parfait amour* l'attrait de la vertu qui triomphe est constamment relevé par l'intérêt, l'esprit, la gaieté, la surprise.

La Confiance perdue ou le Mangeur de kaïmak est d'une inspiration moins gracieuse, mais le sujet, tout grave et philosophique qu'il est, n'en a pas moins été traité avec esprit et agrément. Les traits et les jolis détails abondent dans ce piquant apologue oriental, et la morale en est parfaitement déduite ; cette morale, la voici :

« Dès que la confiance est une fois perdue,
    Ne comptez plus de la revoir.
On peut, par amitié réelle ou prétendue,
En montrer le fantôme et la faire valoir ;
Mais que du fond du cœur elle soit bien rendue,
    Cela passe l'humain pouvoir. »

Le *Présent ruineux* est aussi agréable à lire que le *Kaïmak*, mais le sujet ne prêtait pas également à ce genre de poésie.

Les autres contes de Sénecé n'ont plus le même sel, et ses *Poésies diverses* sont généralement faibles, mais il a quelques bonnes satires, entre autres celle que nous avons déjà nommée, *les Travaux d'Apollon*, dont Rousseau le lyrique estimait surtout la versification, et où Voltaire trouve « des beautés neuves et singulières [1] ».

Dans la satire intitulée *les Auteurs*, Sénecé gourmande avec virulence ses confrères, qu'il accuse d'être orgueilleux, jaloux, paresseux, ambitieux et cupides. Et il leur rappelle le temps où les écrivains conformaient leur vie aux maximes contenues dans leurs œuvres :

« Les poètes faisoient ce qu'ils prêchoient aux autres,
Et, leur sage conduite instruisant l'univers,
L'exemple de leur vie autorisoit leurs vers. »

Le poète ne précise pas. Il parle d'une époque dont il ne donne point la date. Rien ne serait curieux pourtant comme l'étude d'un

[1] *Siècle de Louis XIV*. Catalogue des écrivains.

temps où la vertu était l'apanage des poètes et où ils pratiquaient tous la morale renfermée dans leurs vers.

Sénecé vécut quatre-vingt-quatorze ans et, dans sa très médiocre aisance, ne cessa jamais entièrement de cultiver les muses. Dix ans avant sa mort il publiait ses *Épigrammes* au nombre de plus de cinq cents. Son dernier éditeur n'en a gardé que soixante-douze. En général trop longues, diffuses, dépourvues de trait, elles ne valent guère mieux que celles qui ont été supprimées.

Jusqu'à sa dernière heure le poète conserva un esprit vif, sain et agréable ; il garda surtout la gaieté qu'il appelait le *baume de la vie*, baume qui lui réussit si bien et dont il lui fut donné d'user si longtemps.

LA POÉSIE PASTORALE

La poésie pastorale, l'idylle, expression de quelques-uns des sentiments qui sont les plus chers à l'imagination de l'homme, ce genre de poésie dont le nom seul évoquait jadis dans l'esprit tout un monde enchanté, est depuis longtemps tombé dans un complet discrédit et semble banni de la littérature française[1] : la houlette et la panetière fleurie n'exciteraient aujourd'hui que le rire et le dédain. Osons cependant aborder avec quelque attention ce genre proscrit, et nous verrons qu'il avait bien, au dix-septième siècle, son mérite et son charme.

Les Églogues succédèrent aux Pastorales, pièces de théâtre où les bergers et les bergères jouaient le principal rôle, et dont l'*Aminte* du Tasse avait apporté la mode en France. On vit reparaître

> « .... l'élégante Idylle,
> Aimable dans son air, mais humble dans son style, »

et maints poètes vinrent

> « Chanter Flore, les champs, Pomone et les vergers,
> Au combat de la flûte animer deux bergers. »

Ils réussirent à tracer de naïves scènes champêtres, à présenter des tableaux frais et gracieux ; mais ils ne surent pas donner à notre poésie pastorale la diversité charmante qu'avait l'idylle antique sous la plume de Théocrite. L'amour, ou plutôt la galanterie, fut presque uniquement l'âme de leurs églogues affadies. Par cette affectation Racan, Segrais, Mme Deshoulières surtout, s'éloignent déjà beaucoup de la vérité du genre : il est tout à fait gâté par Fontenelle. Ce bel esprit dépense beaucoup d'efforts d'imagination à démontrer que les bergers de l'églogue antique sont trop au-dessus de leur génie naturel et tout à la fois trop grossiers, et il ne s'aperçoit pas combien il est loin de nous présenter les vrais personnages de la poésie bucolique, simples, naïfs, polis, aimables, sensibles et innocents dans leurs mœurs, enfin

[1] De nos jours cependant des poètes d'un grand mérite, comme MM. André Lemoyne, André Theuriet, etc., n'ont pas craint d'appeler quelques-unes de leurs compositions des idylles.

dignes de vivre avec les champs, les bois, les prairies, les fleurs, les ruisseaux, les agneaux et les bergères. Ses Silvandres et ses Hylas sont des bergers et des paysans d'opéra. Nous lui préférerions de beaucoup Ménage qui, au milieu de ses lourdeurs et de ses afféteries italiennes, présente souvent de gracieuses imitations de l'antiquité. C'est ainsi que la muse bucolique, déjà bien maniérée dès ses premiers essais, n'a plus, à la fin du dix-septième siècle et au commencement du dix-huitième, avec Fontenelle, puis avec la Motte, son élève, que le jargon des ruelles et des boudoirs.

I

RACAN

— 1589-1670 —

Le marquis de Racan, élevé par les leçons et l'amitié de Malherbe à la gloire de poète lyrique, appartient au genre pastoral par les *Bergeries* qui, avec les *Stances*, forment son œuvre capitale. Ce grand seigneur de lettres, un peu dédaigneux de la science, comme l'exigeait le bel air, aimait, ainsi que nous l'avons déjà dit, à parler de son ignorance, qui, selon lui, était aussi connue que son nom[1]. Il s'étonnait que l'Académie eût appelé dans son sein « un homme qui à peine savait assembler des lettres ». Mais il veut bien qu'on sache ce que c'est que la maison et le sang des de Bueil, dont il ne prétend pas démériter même du côté de l'ignorance :

« Il est vray, dit-il, que je suis d'une maison qui a donné à l'Estat un amiral et deux mareschaux de France, que mon père et mon oncle paternel ont esté honorez du cordon bleu; et chacun sçayt combien le sang de Bueil a produit de héros depuis six cents ans que les Alpes l'ont donné à la France. Mais s'il a eu de l'éclat dans les armées, il est demeuré jusqu'à présent en une si obscure ignorance qu'il y a eu des comtes de Sancerre qui ne pouvoient escrire leur nom sans le secours de leur secrétaire, et si j'osois me mettre au rang de ces grands hommes qui m'ont donné l'estre, n'en pourrois-je pas bien dire autant de moy-mesme, puisque je n'ay jamais sceû apprendre à lire et à escrire le latin ? »

On aurait grand tort de prendre Racan au mot sur son ignorance ou sur sa simplicité. Comme la Fontaine, dont il se rapproche plus que de Malherbe et par le talent et par le caractère, il est moins bonhomme qu'il n'en a l'air. C'est un de ces rêveurs mélancoliques, naïfs, distraits et bons que Dieu n'aura pas le courage de damner, comme disait la servante du fabuliste, mais, à ses heures, il a sa malice et sa finesse.

L'abbé de Marolles, qui connaissait bien Racan, affirme qu'il « entendait assez les poètes latins pour les pouvoir lire dans leur langue ». Et ce qui appuie cette assertion, c'est que, çà et là, dans ses œuvres, on découvre quelques bonnes imitations d'Horace, de Virgile et de Claudien. Son éducation, il est vrai, avait été nulle ou à peu près; mais quand

[1] *Lettre à Chapelain, Ménage et Conrart.*

l'amour de la renommée littéraire l'eut touché, ne dut-il pas se livrer à des études nouvelles? On admet difficilement que des œuvres si variées, d'un mérite quelquefois si éminent et d'une forme littéraire si soignée et si distinguée, aient pu être le produit d'un esprit absolument inculte, quelque talent naturel qu'on lui accorde d'ailleurs.

Quoi qu'il en soit, plus ou moins ignorant ou plus ou moins instruit, il sut se faire une réputation que les plus hauts suffrages ont consacrée.

> « Malherbe d'un héros peut vanter les exploits,
> Racan chanter Philis, les bergers et les bois, »

a dit Boileau qui a aussi fait ce vers en l'honneur du peintre des *Bergeries* :

> « Racan pourroit chanter au défaut d'un Homère. »

La Fontaine ne le sépare pas de Malherbe :

> « Ces deux rivaux d'Horace, héritiers de sa lyre,
> Disciples d'Apollon, nos maîtres, pour mieux dire. »

La critique moderne a maintenu Racan dans son glorieux titre de poète, non pas de poète créateur, si l'on veut, mais de poète prédécesseur de la poésie qui va naître et lui préparant les voies. « Racan, dit M. Guizot [1], porta au théâtre, par ses *Bergeries*, plus d'élégance et de pureté. »

Les *Bergeries*, l'œuvre la plus populaire de Racan, tiennent à l'art dramatique et à la pastorale. L'idée lui en fut suggérée par la vogue de l'*Astrée* et par l'ambition de réussir au théâtre. Cette sorte de comédie est en cinq actes assez mal cousus ensemble, sans aucune coordination ni précaution dramatique. Il en emprunte le sujet et la forme aux Italiens, et principalement à l'auteur du *Pastor fido*. Les vers d'un caractère vraiment rural et villageois y sont rares. Ils manquent même de cette convenance idéale du monde d'Amadis à houlette et à rubans qu'Honoré d'Urfé avait mise en honneur dans l'*Astrée*. Tous les personnages parlent un langage de convention qui tient du bel esprit et de la fade galanterie.

On y voit Arthénice se faire religieuse, en plein paganisme, et, consacrée aux autels de Diane, avoir un entretien empreint de l'ascétisme le plus pur avec une *Philothée* qui rappelle exactement celle de saint François de Sales [2] :

> « Doux poison des esprits, amoureuse pensée,
> Qui me remontrerez ma fortune passée,

[1] *Corneille et son temps.*
[2] *Berg.*, III, 1.

Éloignez-vous de moi, sortez de ces saints lieux :
Les cœurs n'y sont épris que de l'amour des cieux.
La gloire des mortels n'est qu'ombre et que fumée;
C'est une flamme esteinte aussi tost qu'allumée... »

Mais si l'on veut se donner la peine d'aller chercher des fleurs à travers les landes incultes des *Bergeries*, on en rencontrera de tout à fait charmantes, solitaires sur un rocher ou au bord d'un ruisseau :

« Petits oiseaux des bois, que vous êtes heureux! »

La joie d'une bergère qui a entendu de loin la voix de son amant est ainsi exprimée :

« Aussitôt qu'il fit jour, j'y menai mes brebis.
A peine du sommet je voyois la première
Descendre dans ces prés qui boivent la rivière,
Que j'entendis au loin sa musette et sa voix
Qui troubloient doucement le silence des bois.
Quelle timide joie entra dans ma pensée ! »

La première scène du premier acte renferme une description de la nuit qui se recommande par la vérité des détails, par le sentiment exact de la nature. Le poète, choisissant avec habileté ce moment pour introduire son héros et pour peindre ses agitations, décrit ainsi l'éclat des astres :

« Les flambeaux éternels qui font le tour du monde
Percent à longs rayons le noir cristal de l'onde,
Et sont vus au travers si luisants et si beaux
Qu'il semble que le ciel soit dans le fond des eaux ! »

Quelques vers sont d'une élégance que Racine même n'a pas toujours dépassée :

« Celui sur qui le jour ne luit plus qu'à regret.... »

« Je laisse nos troupeaux sur la foi de mes chiens.... »

« Les oiseaux assoupis, la tête dans la plume. »

Mais le véritable diamant de Racan, un morceau qui brille autant par la pensée que par la correction presque irréprochable du style, c'est le monologne si connu et si souvent cité de la scène première du cinquième acte. Le vieil Alcidor y exhale en ces termes sa plainte d'une mélancolie touchante :

Le vieil Alcidor.

Ne saurois-je trouver un favorable port
Où me mettre à l'abri des tempêtes du sort?
Faut-il que ma vieillesse, en tristesse féconde,
Sans espoir de repos erre par tout le monde?

Heureux qui vit en paix du lait de ses brebis,
Et qui de leur toison voit filer ses habits;
Qui plaint de ses vieux ans les peines langoureuses,
Où sa jeunesse a plaint ses flammes amoureuses;
Qui demeure chez lui comme en son élément,
Sans connoître Paris que de nom seulement,
Et qui, bornant le monde aux bords de son domaine,
Ne croit point d'autre mer que la Marne ou la Seine !
En cet heureux état, les plus beaux de mes jours
Dessus les rives d'Oise ont commencé leur cours.
Soit que je prisse en main le soc ou la faucille,
Le labeur de mon bras nourrissoit ma famille;
Et, lorsque le soleil, en achevant son tour,
Finissoit mon travail en finissant le jour,
Je trouvois mon foyer couronné de ma race.
A peine bien souvent y pouvois-je avoir place.
L'un gisoit au maillot, l'autre dans le berceau ;
Ma femme, en les baisant, dévidoit son fuseau.
Le temps s'y ménageoit comme chose sacrée;
Jamais l'oisiveté n'avoit chez moi d'entrée.
Aussi les dieux alors bénissoient ma maison ;
Toutes sortes de biens me venoient à foison.
Mais, hélas! ce bonheur fut de courte durée :
Aussitôt que ma femme eut sa vie expirée,
Tous mes petits enfants la suivirent de près ;
Et moi, je restai seul accablé de regrets,
De même qu'un vieux tronc, relique de l'orage,
Qui se voit dépouillé de branches et d'ombrage.
Ma houlette, en mes mains inutile fardeau,
Ne régit maintenant ni chèvre ni troupeau;
Une seule brebis, qui m'étoit demeurée,
S'étant, loin de ma vue, en ce bois égarée,
Y jeta son petit avec un tel effort
Qu'en lui donnant la vie il lui donna la mort.

Voyant tant d'accidents m'arriver d'heure en heure,
Je cherche à me loger en une autre demeure,
Pour voir si ce malheur à ma fortune joint
En quittant mon pays ne me quittera point,
Et si les champs où Marne à la Seine se croise
Me seront plus heureux que le rivage d'Oise.

II

Nous avons déjà parlé de Racan comme poète lyrique sacré. Nous ajouterons quelques mots sur ses *Odes* profanes. Elles sont peu nombreuses et il n'en est point qui soit restée célèbre. Cependant deux strophes d'une ode adressée à Léonor de Rabutin respirent un large souffle lyrique :

« Que te sert de chercher les tempêtes de Mars,
Pour mourir tout en vie au milieu des hasards
Où la gloire te mène !
Cette mort qui promet un si digne loyer
N'est toujours que la mort qu'avecque moins de peine
On trouve en son foyer.

A quoi sert d'élever ces murs audacieux,
Qui de nos vanités font voir jusques aux cieux
Les folles entreprises?
Maints châteaux accablés dessous leur propre faix
Enterrent avec eux les noms et les devises
De ceux qui les ont faits. »

Consolation, le *Gentilhomme de campagne* ont aussi une grande élévation de pensées et de style. La première de ces pièces, adressée à M. de Bellegarde, offre une strophe admirable :

« Il voit ce que l'Olympe a de plus merveilleux;
Il y voit à ses pieds ces flambeaux orgueilleux
Qui tournent à leur gré la fortune et sa roue,
Et voit, comme fourmis, marcher nos légions
Dans ce petit amas de poussière et de boue
Dont notre vanité fait tant de régions. »

Malherbe envia cette strophe, et Boileau, dit-on, eût donné ses trois meilleurs vers pour ces trois derniers où la gloire d'un héros chrétien dans le ciel est si magnifiquement dépeinte.

Le *Gentilhomme de campagne* excite depuis deux siècles l'admiration universelle, malgré quelques négligences, quelques incorrections, et bien que le lyrisme n'en soit pas toujours soutenu. Nous donnerons cette pièce en entier, parce qu'elle rentre dans le genre pastoral, et qu'elle est pleine de sentiment et de vérité :

Thyrsis, il faut penser à faire la retraite.
La course de nos jours est plus qu'à demi faite.
L'âge insensiblement nous conduit à la mort.
Nous avons assez vu sur la mer de ce monde
Errer au gré des flots notre nef vagabonde,
Il est temps de jouir des délices du port.

Le bien de la fortune est un bien périssable;
Quand on bâtit sur elle on bâtit sur le sable.
Plus on est élevé, plus on court de dangers :
Les grands pins sont en butte aux coups de la tempête,
Et la rage des vents brise plutôt le faîte
Des maisons de nos rois que des toits des bergers.

O bienheureux celui qui peut de sa mémoire
Effacer pour jamais ce vain espoir de gloire
Dont l'inutile soin traverse nos plaisirs,
Et qui, loin retiré de la foule importune,
Vivant dans sa maison content de sa fortune,
A selon son pouvoir mesuré ses désirs !

Il laboure le champ que labouroit son père.
Il ne s'informe point de ce qu'on délibère
Dans ces graves conseils d'affaires accablés;
Il voit sans intérêt la mer grosse d'orages,
Et n'observe des vents les sinistres présages
Que pour le soin qu'il a du salut de ses blés.

Roi de ses passions, il a ce qu'il désire ;
Son fertile domaine est son petit empire,
Sa cabane est son Louvre et son Fontainebleau;
Ses champs et ses jardins sont autant de provinces,
Et, sans porter envie à la pompe des princes,
Se contente[1] chez lui de les voir en tableau.

Il voit de toutes parts combler d'heur sa famille,
La javelle à plein poing tomber sous la faucille,
Le vendangeur ployer sous le faix des paniers,
Et semble[2] qu'à l'envi des fertiles montagnes,
Les humides vallons et les grasses campagnes,
S'efforcent à remplir sa cave et ses greniers.

Il suit aucunes fois un cerf par les foulées,
Dans ces vieilles forêts du peuple reculées
Et qui même du jour ignorent le flambeau;
Aucunes fois des chiens il suit les voix confuses,
Et voit enfin le lièvre, après toutes ses ruses,
Du lieu de sa naissance en[3] faire son tombeau.

[1] La régularité demanderait : *il se contente.*
[2] Il faudrait : *Et il lui semble.*
[3] *Du lieu... en;* cela fait un double régime indirect.

Tantôt il se promène au long de ses fontaines,
De qui les petits flots font luire dans les plaines
L'argent de leurs ruisseaux parmi l'or des moissons;
Tantôt il se repose avecque les bergères
Sur des lits naturels de mousse et de fougères,
Qui n'ont autres rideaux que l'ombre des buissons.

Il soupire en repos l'ennui de sa vieillesse
Dans ce même foyer où sa tendre jeunesse
A vu dans le berceau ses bras emmaillottés;
Il tient par les moissons registre des années,
Et voit de temps en temps leurs courses enchaînées
Vieillir avecque lui les bois qu'il a plantés.

Il ne va point fouiller aux terres inconnues,
A la merci des vents et des ondes chenues,
Ce que Nature avare a caché de trésors,
Et ne recherche point, pour honorer sa vie,
De plus illustre mort, ni plus digne d'envie,
Que de mourir au lit où ses pères sont morts.

Il contemple du port les insolentes rages
Des vents de la faveur, auteurs de nos orages,
Allumer des mutins les desseins factieux,
Et voit en un clin d'œil, par un contraire échange,
L'un déchiré du peuple au milieu de la fange,
Et l'autre à même temps élevé dans les cieux.

S'il ne possède point ces maisons magnifiques,
Ces tours, ces chapiteaux, ces superbes portiques,
Où la magnificence étale ses attraits,
Il jouit des beautés qu'ont les saisons nouvelles,
Il voit de la verdure et des fleurs naturelles,
Qu'en ces riches lambris l'on ne voit qu'en portraits.

Crois-moi, retirons-nous hors de la multitude,
Et vivons désormais loin de la servitude
De ces palais dorés où tout le monde accourt,
Sous un chêne élevé les arbrisseaux s'ennuyent,
Et devant le soleil tous les astres s'enfuyent,
De peur d'être obligés de lui faire la cour.

Après qu'on a suivi sans aucune assurance
Cette vaine faveur qui nous paît d'espérance,

L'envie en un moment tous nos desseins détruit.
Ce n'est qu'une fumée, il n'est rien de si frêle;
Sa plus belle moisson est sujette à la grêle,
Et souvent elle n'a que des fleurs pour du fruit.

Agréables déserts, séjour de l'innocence,
Où, loin des vanités de la magnificence,
Commence mon repos et finit mon tourment;
Vallons, fleuves, rochers, plaisante solitude,
Si vous fûtes témoins de mon inquiétude,
Soyez-le désormais de mon contentement.

Racan est le poète des grands sentiments comme des petites choses : il exprime les uns avec dignité, mais sans l'énergie ni l'enthousiasme qu'ils comporteraient; en revanche, il relève les autres, en fait des peintures pleines de grâce, de fraîcheur et de coquette élégance. Son style est fluide comme sa veine, mou comme son harmonie, mais toujours coloré sans oppositions criardes. D'une couleur à l'autre les tons se fondent avec un art si exquis, que l'esprit et l'oreille du lecteur sont charmés à la fois. Telle est sa poésie : heureuse, facile, naturelle, noble, presque constamment pure, malgré sa mollesse et son négligé. Racan, comme le fait observer Saint-Marc Girardin, a, dans ses *Bergeries*, un style moins incorrect que les poètes dramatiques de son époque : Mairet, Rotrou et Corneille lui-même. De quel agrément n'eût pas été ce style, si le poète se fût astreint à la rigueur du travail, comme le lui conseillait vivement Malherbe, et s'il n'avait pas été un adversaire résolu de ce qu'il appelait « les gênes qu'on voulait mettre à la poésie[1] »? C'est précisément ce sans-gêne dont il se flattait qui a souvent énervé sa diction, compromis la correction de ses vers, la justesse de ses rimes, le vif de ses épithètes et jusqu'à la pureté de son goût : s'il s'était relu et châtié avec soin, n'eût-il pas aperçu le mauvais goût de cette stance :

« Nous pouvons, disent-ils, blasphémer et pécher :
Dieu n'entend ni ne voit, on lui peut tout cacher ;
Tout son soin est de faire éclater ses merveilles.
Mais y peut-il avoir quelque esprit assez lourd
Pour croire que l'ouvrier des yeux et des oreilles
Seroit aveugle et sourd[2] ? »

Aurait-il fait paraître sans les alléger de leur poids et les relever de leur incorrection des vers dans le genre de ceux-ci :

« *Qu'autant qu'*aux ennemis tes murs sont redoutables,
Que pour tes habitants
Tes palais somptueux *se trouvent* délectables[3] ! »

Tels sont les résultats fâcheux de la paresse chez un écrivain à la fois si original et si riche de son propre fonds.

[1] *Lettre à Chapelain*, 25 oct. 1654. — [2] *Ps.* XCIII. — [3] *Ps.* CXXI.

II

SEGRAIS

— 1625-1701 —

Segrais, auteur du poème d'*Athis* et de sept églogues, est le poète champêtre le plus estimable du dix-septième siècle, c'est-à-dire d'une époque où la pastorale française n'était souvent qu'une copie peu intelligente de l'églogue latine. Le poème d'*Athis* est une allégorie assez bizarre où tout est personnifié, villes, villages, arbres, où chaque être, chaque objet tient un langage particulier à son rôle et à ses attributions. Quelques rares beaux vers n'empêchent pas qu'il ne mérite l'oubli où il est resté enseveli. Les *Églogues* sont en partie une imitation plus heureuse de Virgile, où quelquefois le poète français égale son modèle.

Si la pastorale chez Segrais ne parle que d'amour, ses bergers du moins ont une tendresse naïve et délicate et des traits de sentiment naturels et fins :

« Je n'espérai jamais qu'un jour elle eût envie
De finir de mes maux le pitoyable cours;
Mais je l'aimois plus que ma vie,
Et je la voyois tous les jours. »

On pourrait citer un certain nombre de passages des *Églogues*, généralement courts, où, rivalisant avec Virgile, il a rencontré de vraies beautés bucoliques :

« Les dieux ont autrefois aimé nos pâturages,
Et leurs divines mains, aux rivages des eaux,
Ont porté la houlette et conduit les troupeaux.
L'aimable déité qu'on adore en Cythère,
Du berger Adonis se faisoit la bergère,
Hélène aima Pâris, et Pâris fut berger. »

Virgile dit seulement :

« *Et formosus oves ad flumina pavit Adonis.* »

Segrais a encore imité très heureusement Virgile dans ces vers :

« O les discours charmants ! ô les divines choses
Qu'un jour disoit Amire, en la saison des roses !
Doux zéphyrs qui régniez alors dans ces beaux lieux,
N'en portâtes-vous rien aux oreilles des dieux ? »

Virgile avait dit :

« *O quoties, et quæ nobis Galatæa locuta est !*
Partem aliquam, venti, divum referatis ad aures. »

Parfois aussi Segrais imite avec autant de bonheur Horace que Virgile. Il a ainsi rendu quelques-unes des grâces de la charmante ode :

« *Vitas hinnulco me similis, Chloë,* etc. »

« Aminte, tu me fuis, et tu me fuis, volage,
Comme le faon peureux de la biche sauvage,
Qui va cherchant sa mère aux rochers écartés :
Il craint du doux zéphyr les trembles agités ;
Le moindre oiseau l'étonne ; il a peur de son ombre ;
Il a peur de lui-même et de la forêt sombre.
Arrête, fugitive : hé quoi ? suis-je à tes yeux
Un tigre dévorant, un lion furieux ?
Ce que tu crains en moi, n'est rien qu'une étincelle
Du beau feu qui t'anime et qui te rend si belle. »

On rencontre souvent dans cet habile imitateur des anciens des vers d'un sentiment et d'une facture tout à fait modernes, comme celui-ci :

« Un vieux faune en rioit dans sa grotte sauvage. »

André Chénier n'aurait pas dit autrement.

Le commencement de la première églogue, comme le reconnaissait l'auteur du *Lycée*, a bien la tournure propre au genre :

« Tircis mouroit d'amour pour la belle Clymène,
Sans que d'aucun espoir il pût flatter sa peine.
Ce berger, accablé de son mortel ennui,
Ne se plaisoit qu'aux lieux aussi tristes que lui.
Errant à la merci de ses inquiétudes,
La douleur l'entraînoit aux noires solitudes ;
Et des tendres accents de sa mourante voix
Il faisoit retentir les rochers et les bois. »

Mais Segrais n'est pas constamment aussi naturel, et lui-même avoue qu'il s'est assez souvent éloigné du style propre à la poésie pastorale, en sacrifiant au goût de son siècle qui demandait des choses figurées ou brillantes. « Si la plupart des pensées qui composent mes églogues, dit-il, sont plus amoureuses que champêtres, je ne l'ai fait qu'après avoir remarqué que le goût du siècle s'y portoit, et qu'elles plaisoient davantage, de cette sorte, aux dames et aux gens de la cour [1]. » Elles agréaient surtout aux dames et aux habitués de l'hôtel de Rambouillet, dont il demeura toute sa vie le partisan déclaré.

Ce bel esprit précieux a les tons fades et langoureux de ses amis.

[1] *Avis au lecteur.*

Parfois même il tombe dans le jargon le plus affecté et le plus ridicule. Il fait dire à l'un de ses bergers :

« Ma divine bergère au moins fait mes malheurs ;
Et, sans me voir, elle peut voir mes pleurs :
Car mon cœur, qui toujours avec elle demeure,
Lui peut conter mon martyre à toute heure. »

Qu'est-ce, demande la Motte [1], que ce cœur qui demeure avec la bergère, quand le berger en est si loin, et qui y demeure de manière à lui conter si exactement ses peines ? Toutes ces affectations ne rappellent-elles pas le mot de Mademoiselle de Montpensier, dont il fut le secrétaire et le gentilhomme ordinaire : « C'est une espèce de savant tourné sur le bel esprit? »

Segrais, à qui la poésie avait donné la gloire et la fortune, n'a pas pris un rang bien élevé parmi les poètes nationaux. Le dix-neuvième siècle l'a dédaigné [2]. Voltaire déjà reprochait à Boileau d'avoir trop vanté les faibles et dures *Eglogues* de Segrais [3] ; mais la Harpe remarque justement que Boileau ne l'a point nommé comme un modèle, comme un classique, puisqu'à l'article de l'Églogue et de l'Idylle il n'en fait aucune mention, et ne propose à imiter que Théocrite et Virgile. Ce n'est qu'à la fin de son poème, quand il exhorte les poètes de tous genres à célébrer le nom de Louis XIV, qu'il dit :

« Que Segrais dans l'églogue en charme les forêts. »

Ce n'est certes ni un Théocrite ni un Virgile ; mais il a rencontré assez de beautés pour mériter, entre ses contemporains, la palme de l'églogue.

Un critique moderne a été très juste dans sa bienveillance à son égard, quand il a dit :

« Vivant à la cour de la grande Mademoiselle, dans une société qui tenait beaucoup de la politesse et des raffinements de l'hôtel de Rambouillet, il faut savoir gré à Segrais de n'avoir pas plus cédé qu'il ne l'a fait à l'ascendant de la galanterie moderne. Deux choses, outre son bon sens, l'ont défendu de la contagion : son amour de l'antiquité et son admiration pour Malherbe. Imitateur des anciens, il se rapproche autant qu'il peut de cette heureuse ingénuité qui fait la grâce de la poésie antique, et il devient simple à force d'imiter Théocrite et Virgile. En même temps, Segrais est un poète de l'école de Malherbe, auquel il avait voué une sorte de culte et consacré une statue dans la maison qu'il habitait à Caen. Sa poésie a la vraie cadence française, celle que *Malherbe fit sentir le premier;* et non seulement il a la cadence française, mais il a le goût français, et il dédaigne fort « le brillant des fausses pointes et des fausses figures », comme il le dit dans sa préface, c'est-à-dire le clinquant de la pastorale italienne ou espagnole [4]. »

[1] *Discours sur la nature de l'églogue.*

[2] Cependant nous avons vu Victor Hugo mettre des vers de Segrais comme épigraphe à plusieurs de ses poésies.

[3] *Pièces inéd. de Volt.*, Didot, 1820, p. 115.

[4] Saint-Marc Girardin, *Cours de littérature dramatique*, t. III, p. 379.

L'heureux succès de quelques imitations de Virgile et les applaudissements qu'il en recueillit lui firent aimer encore davantage la lecture de ce grand poète, et insensiblement le portèrent à entreprendre une traduction libre de l'*Enéide*, pas si libre cependant qu'il ne se rapprochât plutôt du sens littéral que de la paraphrase. Cette tentative était au-dessus de ses forces, et il y échoua. Lui-même convenait de l'imperfection de cet ouvrage auquel ses amis applaudissaient; et, bien qu'il l'eût terminé plusieurs années avant sa mort, on ne put le décider à le publier. Il avait beaucoup mieux imité Virgile, dans les *Églogues,* qu'il ne l'a traduit dans l'*Énéide*.

III

MADAME DESHOULIÈRES

— 1631-1694 —

Bouhours appelait Mme Deshoulières *la Sapho de notre siècle.* Cet éloge est outré. Une grande beauté, de l'esprit, du sens moral et quelques poésies agréables avaient fait à cette dame auteur une réputation immense que la mort réduisit à sa juste valeur : on en revint pour toujours à cette appréciation de Boileau dans sa dixième satire :

« . . . . . C'est une précieuse,
Reste de ces esprits jadis si renommés... »

Par ses *Idylles* et par ses *Eglogues*, Mme Deshoulières n'apporta rien de nouveau à la pastorale française. Elle n'est pas plus colorée que ses devanciers, elle est moins gaie et moins riante. La tristesse et la mélancolie élégiaques se mêlent à toutes ses *Idylles.* Ses moutons n'ont pas de bondissements, ses oiseaux se plaignent au lieu de chanter, et le murmure de ses ruisseaux n'est jamais doux. La fadeur et la monotonie planent sur toute cette poésie dite pastorale.

L'objet principal que se propose Mme Deshoulières dans toutes ses *Idylles* et ses *Eglogues* est de montrer que les animaux, et même les choses inanimées, les fleurs, les ruisseaux, la nature entière, ont un sort digne d'être envié par les hommes, dont la triste et faible raison ne sert qu'à augmenter leur infortune.

Elle ajoute à ces compositions monotones des plaintes langoureuses sur la galanterie qui disparaît, sur l'amour dont le culte est déserté ; enfin de longues conversations avec son chien et avec son chat. Tout cela, quoi qu'en aient dit le Batteux et d'autres, ne rappelle guère Théocrite, Virgile ni Bion.

Les *Oiseaux*, les *Moutons* et la pièce allégorique des *Brebis* sont les meilleures idylles de Mme Deshoulières. Mais, dans les deux premières pièces, les réflexions philosophiques sont bien longues et froides, et la grâce en est bien maniérée et vieillotte. Voici comment l'amour est célébré dans les *Oiseaux* :

« . . . . Le plus petit des dieux
Fait seul tant de métamorphoses.
Il fournit au printemps tout ce qu'il a d'appas.
Si l'amour ne s'en mêloit pas,
On verroit périr toutes choses.
Il est l'âme de l'univers, etc. »

Dans les *Moutons*, elle interpelle ces animaux bêlants pour leur vanter leur bonheur, dont la partie la plus considérable est de n'être pas affligés, comme l'homme, du don de la raison :

> « Cette fière raison dont on fait tant de bruit
> Contre les passions n'est pas un sûr remède.
> Un peu de vin la trouble, un enfant la séduit,
> Et déchirer un cœur qui l'appelle à son aide
> Est tout l'effet qu'elle produit.
> Toujours impuissante et sévère,
> Elle s'oppose à tout, et ne surmonte rien.
> . . . .
> Ne vaudroit-il pas mieux vivre comme vous faites,
> Dans une douce oisiveté?
> Ne vaudroit-il pas mieux être ce que vous *êtes*,
> Dans une heureuse obscurité,
> Que d'avoir sans tranquillité
> Des richesses, de la naissance,
> De l'esprit et de la beauté? .... »

C'est là le ton général des œuvres de Mme Deshoulières. On y chercherait vainement une pensée forte, énergique. Tout est calme, tranquille et triste dans cette poésie qu'aucun rayon de joie ne pénètre. De la philosophie, du sens commun, de beaux préceptes de morale, et quelques idées justes sur l'esprit humain, rendues dans des vers assez bien rimés et quelquefois harmonieux, ces avantages ne suffisent pas pour faire un poète pastoral. Avant tout on veut qu'il soit gai, brillant, gracieux, naturel, coloré, plein de sève et d'amour, malicieux même, mais avec esprit.

De la malice, Mme Deshoulières voulut en essayer un jour. Protectrice déclarée de Pradon qui lui soumettait humblement tout ce qu'il composait, elle lança contre Racine ce malheureux sonnet devenu célèbre :

> « Dans un fauteuil doré, Phèdre mourante et blême, etc. »

Louis Racine, en quelques mots, l'a punie de cette injuste attaque :

> « Elle protégeoit Pradon, dit-il, non pas par admiration pour lui, mais parce qu'elle étoit amie de tous les poètes qu'elle ne regardoit pas comme capables de lui disputer le grand talent *qu'elle croyoit avoir* pour la poésie. »

Si Mme Deshoulières ne fut pas toujours mesurée dans son langage, du moins sut-elle toujours régler sa conduite. Sa moralité n'a jamais été attaquée, et on l'a citée souvent comme le modèle des épouses et des mères. Une qualité très louable dominait en elle, la franchise. Elle haïssait l'hypocrisie d'une haine vigoureuse. L'*Epître au P. de la Chaise, confesseur du roi*, écrite en mars 1692, en est un sincère témoignage. C'est un dialogue piquant avec quelque Tartufe qui lui conseil-

lait, alors que sa beauté disparaissait, de se faire un mérite nouveau en se faisant dévote, moyen le meilleur de tous pour voir réparer tout ce que la fortune avait eu pour elle d'injustices. Elle repousse avec une généreuse colère ce « dévot de cabale », qui voulait l'engager dans un cagotisme menteur, et s'appuyait de la protection accordée par le roi à la piété pour lui conseiller l'hypocrisie :

« Taisez-vous, scélérats, m'écriai-je irritée,
Tout commerce est fini pour jamais entre nous ;
J'en aurois avec un athée
Mille fois plutôt qu'avec vous. »

Dans son indignation elle regrette de n'avoir pas de couleurs assez sombres pour montrer toute l'horreur de l'hypocrisie :

« Si je pouvois trouver d'assez noires couleurs,
Que j'aimerois à faire une fidèle image
Du fond de leur perfide cœur ! »

La même aversion pour la fausseté se manifeste dans l'*Ode chagrine* adressée à Mme M***. Il s'agit de donner une leçon à une coquette sur la perte de sa beauté et aux hypocrites en général sur les faux dehors.

Le poète dit à *Silvie* :

« La beauté n'est pas éternelle,
Et nous nous préparons un fâcheux avenir
Quand nous ne comptons que sur elle.
On ne sait plus que devenir
Lorsque l'on n'a su qu'être belle. »

Le même sentiment éclate encore dans cette boutade à propos du fard :

« Et si la nature en partage
Ne m'avoit pas donné d'assez belles couleurs,
J'aurois assurément respecté son ouvrage.
Et si l'on m'en croyoit, faux braves, faux amis,
Faux dévots, comme fausses prudes,
Tous à découvert seroient mis,
Et tous perdroient, par là, les lâches habitudes
Où par un long abus ils se sont affermis. »

A part quelques pièces légères, pleines de délicatesse et d'esprit, comme le rondeau redoublé à M. le duc de Saint-Aignan, *Sur la guérison de sa fièvre quarte* et la ballade *A Iris*, les autres poésies de madame Deshoulières, ses *Rondeaux*, ses *Chansons*, ses *Épigrammes*, méritent à peine d'être nommés, ou sont tout à fait au-dessous de la critique, comme ses pâles et froides tragédies de *Jules Antoine* et de *Genséric*. Cette dernière pièce nous a au moins valu une bonne épi-

gramme en sonnet de Racine. Elle avait composé pour la maison de Saint-Cyr, en 1694, des *Cantiques spirituels* dont Fénelon ne parlait qu'avec enthousiasme; mais nous les croyons perdus.

Cependant n'oublions pas une petite pièce qui nous permettra de terminer par quelque éloge — éloge toujours accompagné de réserves, — notre appréciation sur cette dame poète. L'*Iris* offre des détails agréables, bien que l'inspiration n'en soit pas tout à fait vertueuse :

« Ici j'ai vu l'ingrat qui me tient sous ses lois;
Ici j'ai soupiré pour la première fois.
Mais tandis que pour lui je craignois mes foiblesses,
Il appeloit son chien, l'accabloit de caresses :
Du désordre où j'étois loin de se prévaloir,
Le cruel ne vit rien, ou ne voulut rien voir.
Il loua mes moutons, mon habit, ma houlette;
Il m'offrit de chanter un air sur sa musette :
Il voulut m'enseigner quelle herbe va paissant
Pour reprendre sa force un troupeau languissant;
Ce que fait le soleil des brouillards qu'il attire.
N'avoit-il rien, hélas! de plus doux à me dire? »

« Cette chute, dit Millevoye[1], est délicieuse, et l'on trouverait dans toutes les pastorales de Fontenelle bien peu de vers d'une aussi douce simplicité. »

Être supérieur à Fontenelle dans la pastorale, c'est quelque chose, mais ce n'est pas assez quand on traite le genre de Théocrite et de Virgile.

[1] *Églogue VI*, note.

LA POÉSIE LÉGÈRE

Sous ce titre, nous étudierons, d'une manière rapide et sans nous astreindre à une méthode rigoureuse, quelques-uns des poètes qui ont traité, avec plus ou moins de succès, les petits genres de la poésie française, ces petits genres où la perfection est aussi méritoire que rare et difficile.

I

Voiture (1598-1648), élève des poètes naïfs de la première moitié du seizième siècle, des Marot et des Brodeau, évite constamment les deux défauts opposés du temps, l'emphase et le burlesque. Mais il ne se défend pas aussi bien, — ni dans ses vers ni dans sa prose, — des plaisanteries insipides et du ton précieux que Girac, médiocre écrivain, lui reproche fort sensément.

Il avait la manie de broder des riens ; mais il y mettait quelquefois beaucoup de délicatesse et d'agrément. Il écrit au grand Condé sur sa maladie :

« Commencez doncques à songer
Qu'il importe d'être et de vivre ;
Pensez à vous mieux ménager.
Quel charme a pour vous le danger,
Que vous aimez tant à le suivre ?
Si vous aviez, dans les combats,
D'Amadis l'armure enchantée,
Comme vous en avez le bras
Et la vaillance tant vantée,
De votre ardeur précipitée,
Seigneur, je ne me plaindrois pas.
Mais en nos siècles où les charmes
Ne font pas de pareilles armes ;
Qu'on voit que le plus noble sang,
Fût-il d'Hector ou d'Alexandre,
Est aussi facile à répandre
Que l'est celui du plus bas rang ;
Que d'une force sans seconde
La mort sait ses traits élancer,
Et qu'un peu de plomb sait casser
La plus belle tête du monde :
Qui l'a bonne y doit regarder.

Mais une telle que la vôtre
Ne se doit jamais hasarder :
Pour votre bien et pour le nôtre,
Seigneur, il vous la faut garder....
Quoi que votre esprit se propose,
Quand votre course sera close,
On vous abandonnera fort;
Et, seigneur, c'est fort peu de chose
Qu'un demi-dieu, quand il est mort. »

Ces vers, dit l'auteur du *Dictionnaire philosophique*, qui les cite en les arrangeant un peu, passent encore aujourd'hui pour être pleins de goût, et pour être les meilleurs de Voiture [1].

Ses poésies légères sont revêtues des formes les plus diverses; mais il est un genre qu'il affectionnait tout particulièrement et qu'il maniait avec une habileté sans égale. Voiture est le prince des poètes français pour le rondeau. Nul autre ne s'en servit avec autant de prestesse et d'élégance; nul autre surtout n'excella comme lui dans la reprise toujours variée du refrain, qui, dans ce poème à forme fixe, joue le rôle capital. On a souvent cité ses pièces galantes du genre; il s'y montre tour à tour caressant, ironique et badin. On connaît moins ses rondeaux satiriques, où sont répandus cependant les meilleurs traits d'esprit. Nous choisirons ce rondeau entre ses pièces les plus mordantes.

En bon François politique et dévot
Vous discourez plus grave qu'un magot;
Votre chagrin de tout se formalise,
Et l'on diroit que la France et l'Église
Tournent sur vous, comme sur leur pivot.

A tout propos vous faites le bigot,
Pleurant nos maux avecque maint sanglot;
Et votre cœur espagnol se déguise
En bon François.

Laissez l'État et n'en dites plus mot.
Il est pourvu d'un très bon matelot;
Car, s'il vous faut parler avec franchise,
Quoique sur tout votre esprit subtilise,
On vous connoît, et vous n'êtes qu'un sot
En bon François.

Quelques-uns de ces rondeaux n'affectent pas seulement la note sarcastique; ils offrent même une pointe de méchanceté très pi-

[1] Volt., *Dict. philosophique*, Gout, sect. II.

quante. Voiture laissait voir autre chose qu'un jeu d'esprit lorsqu'il écrivait à Godeau :

Vous parlez comme un Scipion;
Et si vous n'êtes qu'un pion.
D'un mot je vous pourrois défaire;
Mais une palme si vulgaire
N'est pas pour un tel champion.

Je vous le dis sans passion,
N'ayez point de présomption,
Et songez de quelle manière
Vous parlez.

Eussiez-vous le corps d'Orion
Avecque la voix d'Arion,
Devant moi vous devez vous taire.
Ne craignez-vous point ma colère?
Qu'est-ce-là, petit embryon [1]?
Vous parlez?

Voiture dans ses autres compositions, de divers rythmes, roulant nombre de fois sur des sujets fort mesquins en apparence, a su glisser beaucoup d'esprit; mais le plus souvent cet esprit dépasse, et de loin, la liberté permise au badinage.

Si Voiture était un poète ingénieux, ce n'était pas, en vers, un écrivain correct. Il se souciait peu des principes de la prosodie, il prenait ses aises avec la rime, et sans scrupule accouplait *Buckingham* avec *Vincent*, *Descartes* avec *Montmartre.* Lorsque Tallemant des Réaux l'accusait d'avoir introduit le *libertinage dans la poésie*, ce reproche atteignait au moins autant la facture négligée de ses vers que la licence de leur inspiration [2].

Voiture ne s'éleva jamais, par ses conceptions et les qualités de sa forme, au-dessus des poètes secondaires [3]. Mais ses œuvres auront toujours, pour les historiens et les critiques, l'avantage d'être l'expression la plus fidèle de l'esprit du temps et l'image la plus exacte des mœurs, des habitudes et du goût littéraire de la société d'élite dans laquelle il vivait.

[1] Allusion à la taille exiguë de Godeau, que l'on avait surnommé, pour cette cause, le nain de *Mlle de Rambouillet,* la célèbre Julie d'Angennes, qu'il accablait de ses hommages.

[2] Ulbiani, *De la vie et des ouvrages de Voiture.*

[3] Voiture était fort supérieur comme prosateur. Lire notre volume des *Prosateurs du XVIIe siècle.*

II

Godeau (1605-1672), rival de Voiture à l'hôtel de Rambouillet, fut un des poètes à la mode de la première partie du dix-septième siècle; Mme de Sévigné le proclamait « le plus bel esprit de son temps ». Les fictions pastorales de ses *Églogues spirituelles* (1633) ont souvent la fadeur et le ton langoureux de l'*Astrée*; mais souvent aussi les impressions personnelles de l'auteur s'y font jour avec beaucoup de vérité, de naturel, et quelquefois de grâce et de délicatesse. Voici comment il exhale les regrets que lui inspirent ses jeunes erreurs :

« O beauté de mon Dieu, si longtemps négligée,
De mon aveugle erreur tu ne t'es point vengée!
Tu m'as vu te quitter pour suivre aveuglément
Sa beauté qui n'est pas ton ombre seulement;
Et sitôt que mon cœur, enfin rendu plus sage,
A toi seule voulut rendre un fidèle hommage,
Ne me reprochant point mes aveugles amours,
Tu daignas recevoir le reste de mes jours. »

Il parle ainsi des souvenirs dangereux qui viennent encore, malgré lui, agiter son cœur :

« Je revois du penser ces objets criminels
A qui j'ai dit cent fois des adieux éternels,
Et que cent fois aussi d'un désir infidèle,
Il me semble, Lysis, qu'en secret je rappelle. »

De 1660 à 1663, l'évêque de Vence donna une édition nouvelle de ses *Poésies morales et chrétiennes*. Augmentées de huit églogues inédites, d'un grand nombre d'épîtres et de deux cents sonnets, ses œuvres poétiques formèrent trois épais volumes.

Godeau, dans ses dernières églogues, a trouvé le vrai ton de la pastorale; sous une forme allégorique, et partout pénétrée de l'esprit chrétien, il a su comprendre, aimer et chanter la campagne. Il eut cependant le tort de mêler parfois des leçons trop sérieuses à ces descriptions aimables, et de plonger ses Alexis et ses Lycidas dans les hautes méditations de la théologie.

A ces pièces champêtres sont jointes diverses paraphrases en vers des Livres sacrés, que les contemporains admirèrent fort; des chants religieux, deux courts poèmes sur saint Eustache et sur sainte Madeleine, et de nombreux sonnets sur la vie, la mort, les miracles et les mystères de Jésus-Christ. L'uniformité du style et la fréquente répétition des pensées et des termes rendent la plupart de ces dernières compositions très fatigantes à lire. Les *Épîtres morales* ont des qualités bien autrement attachantes. L'une des plus aimables, adressée à la marquise de Rambouillet, renferme un charmant éloge des dou-

ceurs de la retraite. Quelques vers de ce passage sont d'une pureté ravissante.

« Que sert de posséder de superbes trésors,
De faire tout fléchir sous ses puissants efforts,
De craindre également et la paix et la guerre,
Et pour vivre en repos de l'ôter à la terre?
Oh! qu'il est bien plus doux, loin du monde et du bruit,
De jouir des moments de l'âge qui s'enfuit,
D'entretenir son âme en une paix profonde,
Quelque orage mortel qui sur nos têtes gronde;
De bannir de son cœur les frivoles désirs,
Les amours déréglés, les injustes plaisirs,
Les haines, les soupçons, l'avarice, l'envie,
Tortures de l'esprit et pestes de la vie. »

Toutes les épîtres n'ont pas le même charme; un certain nombre de pièces en l'honneur des plus illustres personnages de l'époque sont écrites sur un ton solennel, adulatoire, qui lasse et qui rebute.

Poète ordinairement médiocre, malgré ses qualités presque constantes de facilité, de clarté, d'harmonie, Godeau est un excellent prosateur. La préface de ses *Œuvres chrétiennes* et son petit *Traité des Ordres sacrés* sont écrits avec une justesse et une convenance de pensées et de style admirables [1].

III

Claude de Malleville (1597-1667), l'un des membres de l'Académie française à l'époque de sa création, est aussi un esprit fin et délicat de la même école.

L'une de ses poésies les plus goûtées d'alors, *Daphnis sur la mort d'Amarante*, offre au début des vers d'une naïve délicatesse :

« Voici la solitude où, sur l'herbe couchés,
D'un invisible trait également touchés,
Mon Amarante et moi prenions le frais à l'ombre
De cette forêt sombre.

Nous goûterions encore en cet heureux séjour
Les tranquilles plaisirs d'une parfaite amour,
Si la rigueur du sort ne me l'eût point ravie
Au plus beau de sa vie.

Est-ce donc ici-bas une loi du destin
Que la plus belle chose y passe en un matin?
Falloit-il en un jour voir Amarante naître
Et la voir disparaître? »

. . . .

[1] Voir une bonne étude de M. Kerviler, dans la *Revue du monde catholique*, 25 août et 15 novembre 1878.

Il faisait en se jouant des sonnets, — quelques-uns excellents, - des stances, des épigrammes, des rondeaux, des élégies et d'autres petites pièces qui le firent distinguer parmi l'élite des beaux esprits de son temps.

IV

Un autre poète remarquable, par certains côtés, dans le groupe des faiseurs de riens charmants de cette époque, c'est maître Adam Billaut (1600-1662). Il est menuisier de son état, la muse le vient trouver dans son échoppe, à Nevers, non pour l'en chasser, mais au contraire pour la lui faire aimer et pour charmer son modeste travail.

Issu de parents pauvres et de petite condition, quoique gens de bien, il n'avait eu moyen, dit Marolles, que d'apprendre à lire et écrire, et ensuite le métier de menuiserie, « sans s'apercevoir qu'il était propre pour exceller dans un art plus noble et plus relevé. » Mais la nature l'avait doué d'une rare facilité pour les travaux de l'esprit. A l'âge de vingt-huit ans seulement, et dans les intervalles que lui laissaient ses travaux manuels, il entreprit de versifier. Ses premiers essais le firent remarquer et lui valurent de puissants protecteurs, le prince de Condé, le duc de Nevers, le cardinal de Richelieu, le comte de Saint-Aignan, et le duc Gaston d'Orléans, qui lui assura une pension.

Les deux principaux titres de ses recueils de poésies rappellent sa profession, *les Chevilles* et *le Vilebrequin*. Il en avait composé, paraît-il, un troisième, *le Rabot*, qui ne fut point publié. Ces recueils contiennent toutes sortes de poésies galantes : sonnets, épîtres, épigrammes, élégies, madrigaux, stances aussi curieuses que divertissantes sur toutes sortes de sujets. Ces petites pièces sont vives, spirituelles, piquantes, joyeuses, spontanées, mais se ressentent trop du manque de culture de l'esprit qui les produit. Otez l'entrain et la facilité, et cette curiosité qui s'attache à des sujets et à des images lubriques, il ne restera de Billaut que des vers très médiocres, enchevêtrés de jeux de mots sur les chevilles, les varlopes, les coppes, et autres outils ou instruments de menuiserie.

Sa modestie et son innocuité, plus encore que son mérite, lui valurent d'unanimes suffrages de la part de ses confrères en poésie. Les plus célèbres comme les plus humbles ne lui marchandaient ni les éloges ni les approbations [1].

[1] Les noms des approbateurs des *Chevilles* de maître Adam Billaut sont curieux à connaître :

Saint-Amant, Bois-Robert, de Scudéri, Beys, l'abbé Scarron, Corneille, Colletet, de Benserade, Dalibray, de Gérard, Janvier, Gillet, Ragueneau, Monglas, F. Mathurin, Sallart, Rampalles, de Réault, Maugiron, Delisle, Chevreau, Maloisel, Carpentiers de Marigny, du Pelletier, de Villènes, de la

Maître Adam par son style rappelle certains poètes du seizième siècle. Il affecte les termes archaïques. Il emploie encore *fère* pour bête sauvage, etc. Il dit :

« Si vous n'aimiez mieux voir les *vis* que les morts [1]. »

Les *vis* pour les *vivants*.

Il emploie des termes insolites ou barbares :

Puisque les pieds qui le soutiennent
Très *goûteusement* le maintiennent [2]. »

Goûteusement pour dire dans l'état de la goutte.

On lit parmi les meilleures pièces de maître Adam entièrement écrites dans le style de l'époque, cet excellent rondeau :

Pour te guérir de cette sciatique,
Qui te retient, comme un paralytique,
Entre deux draps, sans aucun mouvement,
Prends-moi deux brocs d'un fin jus de sarment;
Puis lis comment on les met en pratique.

Prends-en deux doigts, et bien chauds les applique
Sur l'épiderme où la douleur te pique,
Et tu boiras le reste promptement
Pour te guérir.

Sur cet avis ne sois point hérétique,
Car je te fais un serment authentique
Que si tu crains ce doux médicament,
Ton médecin, pour ton soulagement,
Fera l'essai de ce qu'il communique
Pour te guérir.

Les pièces, comme celle-ci tout à fait fines et délicates, sont rares dans les recueils d'Adam Billaut.

Le mauvais goût a mis presque partout son empreinte. La petite pièce suivante de l'auteur des *Chevilles* donnera une idée suffisante de sa manière :

Chairnais, du Puy, Desfontaines, le marquis de P. de B., de Charpy, P. Richer, Tristan l'Hermite, Grenaille, le Cadet, Beau-Sonnet, Martial, Toussaint-Quinet, Bense-Dupuis, la Poirée, P. Mesmyn, Vieux-Marché, d'Aguerre, Saint-Malo, Mlle de Beaupré, Saint-Germain, Joannes Aquilius, Franciscus de Mezeray, Conrad B. dit la Miche, Floridor, Mlle d'Orgemont, Mlle de Gournay, Gombaud, Rotrou, de l'Estoille.

[1] *Les Chevilles*, Caron aux dames.

[2] *Ibid.*, A la princesse Palatine.

« Maistre Adam estant malade receut une lettre d'un seigneur son amy, qui le prie de faire des vers sur le sujet de son amour; il luy fit ceste response :

Marquis, si ma douleur ne cesse ses efforts,
Je t'escriray bien-tost du royaume des morts;
Le violent accez d'une barbare fiebvre,
Qui pose à tous momens mon âme sur ma lèvre,
M'a si fort abattu qu'à te bien discourir,
C'est la mort seulement qui me peut secourir.
Je porte dans mon corps un Montgibel de flame,
Qui réduit en brasier ce palais de mon ame,
Et quelque douce humeur qui vienne à l'arrouser,
Esteint moins son ardeur qu'un amoureux baiser
N'esteint ta passion, quand sur un beau visage
En moissonnant ce fruict tu brusles davantage..... »

Ses vers les plus originaux et les plus francs sont des vers lubriques, comme le *Songe de Sylvie qu'Amour blesse*.

Il avait quelquefois un langage un peu libre pour l'époque, et parlait indiscrètement sur des sujets délicats. Il ne craignait pas de chansonner les impôts nouveaux, notamment les impôts sur le vin. En 1648, pour un méfait de cette nature, il se serait vu poursuivre au criminel sans l'intervention très bienveillante du président Séguier [1].

V

Gombaud (1576-1666) vécut sous trois règnes, et en fréquenta la plus haute et la meilleure société. Admis pour son esprit, pour sa haute taille, pour sa belle figure, et pour la noblesse de ses manières, aux cercles de Marie de Médicis et d'Anne d'Autriche, habitué de l'hôtel de Rambouillet, considéré des cardinaux de Richelieu et Mazarin, partout et toujours on le vit courtisan sans bassesse et sans flatterie. Dans sa vie privée, il montra un caractère fier, une humeur rêveuse et le goût des plaisirs simples. Il composa un certain nombre de sonnets dont trois ou quatre sont assez agréables, et des épigrammes qui, en général, sont comparables à celles de Maynard, et dont Boileau aimait à citer la suivante qu'il trouvait très bonne :

« Colas est mort de maladie;
Tu veux que j'en plaigne le sort.
Que diable veux-tu que j'en die?
Colas vivoit, Colas est mort. »

Quelques pièces de son premier recueil, publié en 1646, ne manquent ni de finesse ni de grâce.

[1] Voir dans la *Revue rétrospective*, 1re série, t. V, p. 1481, une lettre de Séguier à M. Phélypeaux, du 12 mai 1648.

VI

Sarrasin (1604-1654) est au nombre des petits poètes du dix-septième siècle qui eurent le plus de talent naturel et surent le mieux écrire. Au témoignage des contemporains, il faisait de son esprit tout ce qu'il voulait; mais, naturellement paresseux, fort distrait par ses occupations auprès du prince de Conti, dont il était le secrétaire, et accoutumé à se mêler à tort et à travers de toute sorte d'intrigues, il commençait beaucoup de choses pour n'en achever aucune.

Les pièces légères qui composent la plus grande partie des poésies de Sarrasin sont spirituelles et piquantes [1].

Son *Ode sur la bataille de Lens* offre de belles strophes; sa glose, en quatorze quatrains, du fameux sonnet de Benserade, étincelle d'esprit.

Citons comme une composition très curieuse cette glose où, selon les principes particuliers du rythme, chaque vers du sonnet parodié revient à son tour et forme le dernier vers de chacune des strophes :

Glose à M. Esprit, sur le sonnet de M. de Benserade [2].

Monsieur Esprit de l'Oratoire,
Vous agissez en homme saint
De couronner avecque gloire
Job de mille tourments atteint.

L'ombre de Voiture en fait bruit,
Et s'étant enfin résolue
De vous aller voir cette nuit,
Vous rendra sa douleur connue.

C'est une assez fâcheuse vue,
La nuit, qu'une Ombre qui se plaint.
Votre esprit craint cette venue,
Et raisonnablement il craint.

Pour l'apaiser, d'un ton fort doux
Dites : J'ai fait une bévue,
Et je vous conjure à genoux
Que vous n'en soyez point émue.

[1] Charles Nodier a donné un choix de ces poésies dans sa collection des petits classiques (1826), et tout récemment M. Octave Uzanne en a fait une nouvelle publication augmentée de documents nouveaux et de pièces inédites avec notices, préfaces et notes (Paris, librairie des Bibliophiles, 1877).

[2] Comparer la glose avec le sonnet cité plus loin, p. 352.

Mettez, mettez votre bonnet,
Répondra l'Ombre, et sans berlue
Examinez ce beau sonnet,
Vous verrez sa misère nue.

Diriez-vous, voyant Job malade,
Et Benserade en son beau teint :
Ces vers sont faits pour Benserade,
Il s'est lui-même ici dépeint.

Quoi ! vous tremblez, monsieur Esprit ?
Avez-vous peur que je vous tue ?
De Voiture, qui vous chérit,
Accoutumez-vous à la vue.

Qu'ai-je dit qui vous peut surprendre
Et faire pâlir votre teint ?
Et que deviez-vous moins attendre
D'un homme qui souffre et se plaint ?

Un auteur qui dans son écrit,
Comme moi, reçoit une offense,
Souffre plus que Job ne souffrit,
Bien qu'il eût d'extrêmes souffrances.

Avec mes vers une autre fois
Ne mettez plus dans vos balances
Des vers, où sur des palefrois
On voit aller des patiences.

L'Herty, le roi des gens qu'on lie,
En son temps auroit dit cela ;
Ne poussez pas votre folie
Plus loin que la sienne n'alla.

Alors l'Ombre vous quittera
Pour aller voir tous vos semblables,
Et puis chaque Job vous dira
S'il souffrit des maux incroyables.

Mais à propos, hier au Parnasse
Des sonnets Phœbus se mêla,
Et l'on dit que de bonne grâce
Il s'en plaignit, il en parla.

J'aime les vers des Uranins,
Dit-il, mais je me donne aux diables
Si pour les vers des Jobelins
J'en connois de plus misérables.

Le poème satirique, en style héroï-comique, intitulé *Dulot vaincu*, qu'il composa contre la mode ridicule des bouts-rimés, qui avait pris faveur vers le milieu du siècle, est un chef-d'œuvre de bonne plaisanterie.

Sarrasin était un des habitués des samedis de Mlle de Scudéri, avec qui il était intimement lié. Ses productions se ressentent de ce commerce. Bien qu'on y reconnaisse un peu de recherche, toutes ont de l'agrément et de la distinction. Sa versification est pleine de facilité, de grâce et d'enjouement. Voici les vers qu'il fit sur Chantilly et qui furent adressés par ordre de Mme la princesse de Condé à Mme de *** :

« Quand l'Aurore, sortant des portes d'Orient,
Fait voir aux Indiens son visage riant,
Que des petits oiseaux les troupes éveillées
Renouvellent leurs chants sous les vertes feuillées,
Que partout le travail commence avec effort,
A Chantilly l'on dort.
Aussi, lorsque la nuit étend ses sombres voiles,
Que la lune brillante, au milieu des étoiles,
D'une heure pour le moins a passé la minuit,
Que le calme a chassé le bruit,
Que dans tout l'univers tout le monde sommeille,
A Chantilly l'on veille. »

Les contemporains estimaient fort ses églogues. La meilleure, intitulée *Myrtil ou le Nautonier*, a été vantée par Millevoye comme empreinte des couleurs antiques.

Myrtil le nautonier, Myrtil dont les nymphes furent éprises, raconte aux flots son inutile passion pour la cruelle Orillis, et soupire longuement son inconsolable douleur. Mais en ce moment peut-être l'inhumaine entend ses paroles plaintives ; il l'adjure d'accueillir enfin ses vœux si longtemps dédaignés. Pour elle il a de nouveaux présents, de brillantes offrandes qu'il a refusées à la fille d'Elpin, à la jeune Elmène. Hélas ! vainement Myrtil appelle Orillis sur ces rivages déserts, aucune voix ne répond à la sienne.

« Cruelle ! puisqu'enfin rien de moi ne te plaît,
Pour contenter ta haine et finir ma misère,
Souffre au moins que ma mort puisse te satisfaire ;
Regarde en quel état ta cruauté me met !
Tu vois ces grands écueils, j'irai sur leur sommet

Et du lieu le plus haut et le plus près des nues
Tu me verras tomber dans les ondes chenues.
La mer prendra mon nom ; les nochers en ce lieu
Connoîtront mes amours. Adieu, rochers, adieu ! »

Mais, avant de mourir pour la belle Orillis, Myrtil veut encore célébrer ses attraits, il veut une dernière fois essayer d'attendrir cette âme inexorable. Il chante, pour l'entraîner à le suivre, les douceurs de la vie maritime, alors que les vagues d'azur bercent mollement la barque du nautonier :

« Que te sert, Orillis, de consumer ton âge
Dans les antres déserts qui bornent cette plage,
Et, laissant écouler le printemps de tes jours,
Près de la vieille Ellade à travailler toujours ?
Que te sert tous les soirs de voir ta main lassée
Achever en tombant la tâche commencée ?
Plutôt, si tu me crois, monte sur mon bateau,
Viens goûter les plaisirs de l'élément de l'eau ;
Viens voir des dieux marins le grand palais humide,
Fait de cristal flottant et de marbre liquide... »

Cependant, le soleil décroît à l'horizon, la nuit approche, et Myrtil, dont les paroles se perdent dans les airs, Myrtil se tait, car il ne doute plus de son délaissement.

Bien que cette églogue renferme un certain nombre de vers faibles, tels que ceux-ci :

« J'oubliois à nommer une canne indienne,
Où sont des crins choisis, digne qu'elle soit tienne. »

bien qu'on y trouve des comparaisons singulièrement présentées :

« Écoutez les discours que, sur ces bords sauvages,
Le nautonier Myrtil, honneur de ces rivages,
De la jeune Orillis ardemment amoureux,
Fit aux rochers *moins sourds qu'il n'étoit malheureux.* »

malgré ces défauts et quelques longueurs, *Myrtil* restera comme un aimable exemple de poésie fraîche et naïve.

Les plus délicats esprits du temps aimaient tout particulièrement, entre les poésies légères de Sarrasin, sa ballade à Conrard, du *Goutteux sans pareil :* « Oncques ne vit un tel goutteux ».

Ménage était touché surtout des charmes de sa *Souris*, de sa *Glose*, de ses *Stances à monsieur le duc d'Enghien*, de son agréable *Prosopopée de la rivière de Seine*, de son *Épitre à monsieur le comte de Fiesque*, de son ingénieuse *Défaite des bouts-rimés* [1], et il regardait la *Pompe funèbre de Voiture* comme un chef-d'œuvre d'esprit, de délicatesse et

[1] *Discours sur les œuvres de Sarrasin*, VII.

d'invention. Il y a en effet beaucoup d'originalité dans cette jolie pièce, où les exploits d'esprit de Voiture sont présentés en une suite d'épisodes et de chapitres distincts comme ceux d'un roman : cette *Pompe funèbre* introduisit l'usage d'en composer une semblable à tous les beaux esprits qui venaient à mourir.

Enfin le fameux sonnet à Charleval, *Sur la première femme coupable de coquetterie*, se recommande par la vivacité, par l'enjouement et par le sel gaulois, mais le ton en est trop libre. Nous n'avons pas à nous occuper ici des poésies latines de Sarrasin ; nous dirons seulement que son *Atticus secundus, ou Guerre des parasites*, satire en prose latine mêlée de vers, dirigée contre le parasite Montmaur, n'est pas celle de ses œuvres qui lui fait le moins d'honneur.

Dans tout ce qu'a écrit Sarrasin éclatent le naturel, la facilité, la souplesse, et surtout une gaieté, un badinage doux et aimable, qui a mainte fois été vanté au dix-septième siècle. Chaulieu, s'adressant à l'Imagination, disait :

« Tu fais ces belles images,
Ce tour facile et badin,
Ces fleurs qui, comme un jardin,
Émaillent les badinages
De Chapelle et Sarrasin [1]. »

Saint-Évremond a dit, en enchérissant encore :

« On ne sauroit disputer à Voiture le premier rang en toute matière ingénieuse et galante : c'est assez à Sarrasin d'avoir le second, pour être égal au plus estimé des anciens en ce genre-là [2]. »

Sarrasin était un admirateur enthousiaste du cardinal de Richelieu. Il ne voyait dans le passé rien au-dessus de son idole, et défiait l'avenir de produire un pareil prodige. Il l'appelait « *le Dieu tutélaire des lettres*, le grand génie de notre siècle, la honte des siècles passés et la merveille de ceux qui sont à venir, le divin cardinal de Richelieu [3]. » Cela dépasse les bornes de la louange, c'est de l'adoration, une sorte d'idolâtrie. Et il met encore moins de mesure dans son servilisme envers le cardinal Mazarin dont on l'accusa d'être l'âme vendue [4].

Ce gracieux poète aurait pu être un grave prosateur. Pour s'en convaincre, il suffit de lire l'ébauche à grands traits qu'il a tracée de la conjuration de Waldstein.

VII

Isaac de Benserade (1612-1691) représente le poète de cour dont toute

[1] *Contre la correction du style.* — Voir aussi la pièce à Hamilton.
[2] *Jugem. sur quelques auteurs françois.*
[3] *Discours de la tragédie.*
[4] Voir un récit de Tallemant, t. IV, p. 179, édit. in-8°, 1834, d'après lequel Sarrasin apparaît comme un bouffon sans mœurs et sans probité.

la charge est d'amuser et de flatter le maître. Nul auteur de ce siècle si fécond en panégyristes n'eut au même degré le goût de l'adulation et le talent de s'en servir. Le plus curieux exemple de la louange portée, dans l'excès de ses démonstrations, jusqu'à la naïveté est ce passage des *Stances à madame de Hautefort*, où, consolant de sa disgrâce l'ancienne favorite, Benserade lui parle ainsi de la justice et de l'infaillibilité royales :

. . . .

« La reine a toujours eu des sentiments si doux,
Elle a tant de bonté, vous a tant estimée,
Et ne veut plus de vous.

Son procédé n'a rien que de saint, que d'auguste ;
Un sujet sans raison n'en est point assailli.
Les rois n'ont jamais tort, et leur colère est juste,
Quoiqu'on n'ait pas failli.

Encore que sa main sur vous s'appesantisse,
Portez avec respect ses vénérables coups
Et demeurez d'accord qu'elle a de la justice
Puisqu'elle a du courroux.

Il faut tout espérer de sa bonté suprême,
Sinon vivre en repos loin de cette bonté,
Et vous bâtir un port dessus le rocher même
Où vous avez heurté.

De là, quand vous verrez après votre naufrage
Toucher à cent écueils cent vaisseaux égarés,
Vous aimerez bien mieux, à cause de l'orage,
L'endroit où vous serez. »

Ces images, d'une expression poétique très remarquable, ne suffirent pas à consoler de sa chute la vertueuse maîtresse du roi Louis XIII.

Les œuvres de Benserade se composent, outre cinq pièces de théâtre assez médiocres et sa fameuse traduction d'Ovide, d'une foule de petites poésies, épîtres badines, stances, épigrammes, sonnets, chansons mises en musique par Lambert, ballets et devises pour les fêtes de la cour. Il trouvait dans son esprit et dans son enjouement un fonds inépuisable de fines reparties qui le faisaient rechercher, et souvent aussi de mots mordants ou cyniques qui le faisaient craindre et respecter : « C'est un singulier génie, a dit Bussy-Rabutin [1], qui a plus employé d'esprit dans ses badineries qu'il n'y en a dans la plupart des poèmes les plus achevés. » Saint-Évremond disait de son côté, dans ses *Jugements sur quelques auteurs françois* : « Benserade a un caractère si particulier, une manière de dire les choses si agréable, qu'il fait souffrir les pointes et les allusions. » Sénecé [2] fit ces vers pour être placés au-dessous du portrait de Benserade :

[1] *Lettre* à Furetière, 4 mai 1686.

[2] *Pièces diverses.*

« Ce bel esprit eut trois talents divers,
Qui trouveront l'avenir peu crédule :
De plaisanter les grands il ne fit point scrupule,
Sans qu'ils le prissent de travers ;
Il fut vieux et galant sans être ridicule,
Et s'enrichit à composer des vers. »

Benserade écrivit pour une dame, comme envoi d'une paraphrase sur le livre de Job, un sonnet qui devait donner lieu à une polémique littéraire passionnée.

Job, de mille tourments atteint,
Vous rendra sa douleur connue ;
Mais raisonnablement il craint
Que vous n'en soyez pas émue.

Vous verrez sa misère nue ;
Il s'est lui-même ici dépeint.
Accoutumez-vous à la vue
D'un homme qui souffre et se plaint.

Quoiqu'il eût d'extrêmes souffrances,
On voit aller des patiences
Plus loin que la sienne n'alla.

Il eut des peines incroyables ;
Il s'en plaignit, il en parla.....
J'en connois de plus misérables.

Ce sonnet parut fort joli, mais les envieux lui opposèrent un autre sonnet que Voiture avait adressé à une dame sous le nom d'Uranie :

Il faut finir mes jours en l'amour d'Uranie ;
L'absence ni le temps ne m'en sauroient guérir,
Et je ne vois plus rien qui me pût secourir,
Ni qui pût rappeler ma liberté bannie.

Dès longtemps je connois sa rigueur infinie ;
Mais, pensant aux beautés pour qui je dois périr,
Je bénis mon martyre, et, content de mourir,
Je n'ose murmurer contre sa tyrannie.

Quelquefois ma raison, par de foibles discours,
M'incite à la révolte et me promet secours ;
Mais, lorsqu'à mon besoin je veux me servir d'elle,

Après beaucoup de peine et d'efforts impuissants,
Elle dit qu'Uranie est seule aimable et belle,
Et m'y rengage plus que ne font tous mes sens.

Ces sonnets rivaux partagèrent en deux camps la cour et la ville. Il s'écrivit à ce sujet des volumes de vers, de critiques, d'éloges, de parallèles.

Benserade allait bientôt obtenir un succès moins contesté, et rencontrer une voie où il marcha sans rival. Il se vit chargé, et le demeura presque seul durant plus de vingt ans, de composer les vers qu'on récitait dans les ballets, un des principaux divertissements de la cour de Louis XIV.

Dans ces vers galants pour les ballets figurés où le monarque dansait avec sa cour, Benserade confondait presque toujours, par une allusion délicate et dont aucun poète avant lui n'avait donné l'exemple, la personne et le rôle, le caractère des personnes qui dansaient avec le caractère des personnages qu'elles représentaient. Le roi représentait-il Jupiter, les vers s'entendaient également de Jupiter et de Louis XIV, et ce dernier recevait indirectement les louanges les plus fines, les mieux appropriées. Paraissait-il en Apollon, Benserade lui faisait dire :

« Je doute qu'on le prenne avec vous sur le ton
De Daphné ni de Phaéton,
Lui trop ambitieux, elle trop inhumaine.
Il n'est point là de piège où vous puissiez donner :
Le moyen de s'imaginer
Qu'une femme vous fuie, ou qu'un homme vous mène ! »

« Si le roi représentait Neptune, les vers convenaient également à Neptune et au roi. Si quelque dame jouait le rôle d'une déesse, elle se trouvait peinte et caractérisée elle-même dans ce qu'on disait de la déesse. Autant de récits, autant d'allégories : la plupart obligeantes, mais sans fadeur ; quelques-unes satiriques, mais sans fiel ; toutes justes, variées, intéressantes[1]. » C'était là une nouveauté très fine et très piquante, et, « pour y réussir, comme a dit d'Olivet, il fallait autre chose que la science de rimer ; il fallait, non seulement un grand usage de la cour, mais une liberté bien circonspecte, une hardiesse bien mesurée, de peur qu'un degré de moins ne gâtât l'ouvrage et qu'un degré de plus ne perdît l'auteur. »

Il y avait plus de quarante ans que Benserade jouissait de toute sa gloire, selon les expressions de l'historien de l'Académie, lorsqu'il s'avisa de publier les *Métamorphoses d'Ovide, en rondeaux*, imprimées et enrichies de figures, par ordre de Sa Majesté, à l'imprimerie royale. Louis XIV avait donné dix mille francs pour l'exécution de cette fantaisie bizarre et folle. Malgré la protection du roi et la dédicace au Dauphin, malgré l'admiration que la célébrité de Benserade semblait commander, et la faveur déclarée d'une partie du public, qui ne savait pas encore bien discerner le bon du mauvais, ce travestissement fut bafoué comme il méritait de l'être.

[1] D'Olivet.

Chaulieu, encore inconnu comme poète, bien qu'âgé de quarante ans, osa, soutenu par la Fontaine et par Chapelle, protester contre un engouement que rien ne justifiait. Il décocha contre la traduction de Benserade ce joli rondeau :

Pour des rondeaux, chant royal et ballade,
Le temps n'est plus ; avec la vertugade
On a perdu la veine de Clément.
C'étoit un maître, il rimoit aisément ;
Point ne donnoit à ses vers l'estrapade.

Il ne faut point de brillante tirade,
De jeu de mots, ni d'équivoque fade,
Mais un facile et simple arrangement
Pour des rondeaux.

Cela posé, notre ami Benserade
N'eût-il pas fait beaucoup plus sagement
De s'en tenir à la pantalonnade,
Que de donner au public hardiment
Maint quolibet [1], mainte turlupinade,
Pour des rondeaux ?

Un seul rondeau fut universellement approuvé, c'est le rondeau final en forme d'*errata*. En voici les derniers vers, dont la pensée est plus vraie que ne l'eût voulu l'auteur :

« Pour moi, parmi des fautes innombrables,
Je n'en connois que deux considérables
Et dont je fais ma déclaration :
C'est l'entreprise et l'exécution,
A mon avis fautes irréparables
Dans ce volume. »

Il eût évité cette *faute irréparable*, s'il avait écouté les nombreuses remontrances de ses amis.

Tout ce qu'on peut dire en l'honnenr de la traduction des *Métamorphoses*, c'est que « la richesse et le choix des rimes de ces rondeaux ont quelque chose d'étonnant, » selon une juste appréciation du temps [2]. En effet, Benserade, très médiocre poète, est un des meilleurs rimeurs du dix-septième siècle. Ce talent apparaît dans presque tout ce qu'il a écrit, même dans son ennuyeux et ridicule recueil de deux cents fables réduites en autant de quatrains.

[1] Sur les quolibets et les pensées fausses et froides des *Métamorphoses*, voir ce que dit Boileau, dans la préface pour l'édition de ses Œuvres publiée en 1710 et 1713.

[2] Perrault, *Hommes illustres*, Benserade.

VIII

Venons à quelques esprits d'un talent plus franc, d'une verve plus naturelle, et d'abord à CHAPELLE.

Claude-Emmanuel Luillier, fils naturel de François Luillier, maître des comptes, prit le nom de Chapelle, du village de la Chapelle où il avait grandi avant d'avoir été reconnu. Comme Molière, avec lequel il contracta une amitié durable, il fut élève du philosophe Gassendi. Son esprit naturel, son goût éclairé et sa bonne humeur le firent rechercher des hommes les plus célèbres de son temps.

La dissipation était l'essence de Chapelle. Quand il n'était pas au cabaret, il fréquentait toute sorte de sociétés ; il courait les soupers où l'on se le disputait. « C'était, a dit Grimarest, un de ces génies supérieurs et réjouissants, que l'on annonçait six mois avant que de le pouvoir donner pendant un repas [1]. »

Cette gaieté respire dans ses plus aimables compositions. Lisons, pour nous reposer quelques instants l'esprit, ce fantastique incident de son *Voyage* dans le Midi, en société de Bachaumont, plaisant opuscule, dont la prose et les vers ont une allure également preste et spirituelle.

« Un jour que nous étions sur les bords d'un petit ruisseau, assis sur l'herbe, et que, nous ressouvenant des hautes marées de la Garonne, dont nous avions la mémoire encore assez fraîche, nous examinions les raisons que donnent Descartes et Gassendi du flux et du reflux, sortit tout d'un coup d'entre les roseaux les plus proches un homme qui nous avait apparemment écoutés. C'étoit

« Un vieillard tout blanc, pâle et sec,
Dont la barbe et la chevelure
Pendoient plus bas que la ceinture :
Ainsi l'on peint Melchisédec.

Ou plutôt telle est la figure
D'un certain vieux évêque grec,
Qui, faisant le salamalec,
Dit à tous la bonne aventure.

Car il portoit un chapiteau
Comme un couvercle de lessive,
Mais d'une grandeur excessive,
Qui lui tenoit lieu de chapeau.

Et ce chapeau, dont les grands bords
Alloient tombant sur ses épaules,
Étoit fait de branches de saules,
Et couvroit presque tout son corps.

[1] *Notice sur la vie de Molière.*

Son habit, de couleur verdâtre,
Étoit d'un tissu de roseaux,
Le tout couvert de gros morceaux
D'un cristal épais et bleuâtre. »

« A cette apparition, la peur nous fit faire deux signes de croix et trois pas en arrière; mais la curiosité prévalut sur la crainte, et nous résolûmes, bien qu'avec quelques battements de cœur, d'attendre le vieillard extraordinaire, dont l'abord fut tout à fait gracieux, et qui nous parla fort civilement de cette sorte :

« Messieurs, je ne suis point surpris
Que de ma rencontre imprévue
Vous ayez un peu l'âme émue;
Mais lorsque vous aurez appris
En quel rang les destins ont mis
Ma naissance à vous inconnue,
Vous rassurerez vos esprits.

Je suis le dieu de ce ruisseau...
. . . .
Dans ce petit vallon champêtre
Soyez donc les très bien venus.
Chacun de vous y sera maître ;
Et puisque vous voulez connoître
Les causes du flux et reflux,
Je vous instruirai là-dessus
Et vous ferai bientôt paroître
Que les raisonnements cornus
De tous temps sont les attributs
De la foiblesse de votre être;
Car tous les dits et les redits
De ces vieux rêveurs de jadis
Ne sont que contes d'Amadis.
Même dans vos sectes dernières,
Les Descartes, les Gassendis,
Quoiqu'en différentes manières,
Et plus heureux et plus hardis
A fouiller les causes premières,
N'ont jamais traité ces matières
Que comme de vrais étourdis.

Moi qui sais le fin de ceci,
Comme étant chose qui m'importe,
Pour vous mon amour est si forte
Qu'après en avoir éclairci
Votre esprit de si bonne sorte
Qu'il n'en soit jamais en souci,
Je veux que la docte cohorte
Vous en doive le grand merci. »

« Il nous prit lors tous deux par la main et nous fit asseoir sur le gazon à ses côtés. Nous nous regardions assez souvent sans rien dire, fort étonnés de nous voir en conversation avec un fleuve; mais tout d'un coup

Il se moucha, cracha, toussa,
Puis en ces mots il commença :

Lorsque l'onde en partage échut
Au frère du grand dieu qui tonne,
L'avènement à la couronne
De ce nouveau monarque fut
Publié partout, et fallut
Que chaque dieu-fleuve en personne
Allât lui porter son tribut.
Dans ce rencontre la Garonne
Entre tous les autres parut,
Mais si brusque et si fanfaronne,
Que sa démarche lui déplut ;
Et le puissant dieu résolut
De châtier cette Gasconne
Par quelque signalé rebut.

De fait, il en fit peu de cas
Quand elle lui vint rendre hommage ;
Il se renfrogna le visage
Et la traita de haut en bas.

Mais elle, au lieu de l'apaiser,
Ayant pris soin d'apprivoiser
Avec la puissante Dordogne
Mille autres fleuves de Gascogne,
Sembla le vouloir offenser.

Lui, d'une orgueilleuse manière,
Comme il a l'humeur fort altière,
Amèrement s'en courrouça ;
Et d'une mine froide et fière,
Deux fois si loin la repoussa
Que cette insolente rivière
Toutes les deux fois rebroussa
Plus de six heures en arrière.

Bien qu'au vrai cette téméraire
Se fût attiré sur les bras
Un peu follement cette affaire,
Les grands fleuves ne crurent pas
Devoir, en un tel embarras,
Se séparer de leur confrère,
Ni l'abandonner ; au contraire,
Ils en murmurèrent tout bas,
Accusant le roi trop sévère.

Mais lui, branlant ses cheveux blancs,
Tout dégouttants de l'onde amère,
« Taisez-vous, dit-il, insolents,
Ou vous saurez en peu de temps
Ce que peut Neptune en colère »

Sur-le-champ, au lieu de se taire,
Plus haut encore on murmura.
Le dieu lors en fureur entra,
Son trident par trois fois serra,
Et trois fois par le Styx jura :

« Quoi donc ! ici l'on osera
Dire hautement ce qu'on voudra !
Chaque petit dieu glosera
Sur ce que Neptune fera !
Per Dio questo non sarà.
Chacun d'eux s'en repentira
Et pareil traitement aura ;
Car deux fois par jour on verra
Qu'à sa source on retournera,
Et deux fois mon courroux fuira :
Mais plus loin que pas un ira
Celui qui, pour son malheur, a
Causé tout ce désordre-là ;
Et cet exemple durera,
Tant que Neptune régnera. »

A ce dieu du moite élément
Les rebelles lors se soumirent,
Et, quoique grondant, obéirent
Par force à ce commandement.

Voilà ce qu'on n'a jamais su,
Et ce que tout le monde admire.
Aussi nous avions résolu,
Pour notre honneur, de n'en rien dire;
Mais aujourd'hui vous m'avez plu
Si fort, que je n'ai jamais pu
M'empêcher de vous en instruire.

« Il n'eut pas achevé ces mots qu'il s'écoula d'entre nous deux, mais si vite qu'il était à vingt pas de nous devant que nous nous en fussions aperçus. Nous le suivîmes le plus légèrement que nous pûmes ; et voyant qu'il était impossible de l'attraper, nous lui criâmes plusieurs fois :

« Hé ! monsieur le fleuve, arrêtez !
Ne vous en allez pas si vite !
Eh ! de grâce, un mot ! écoutez ! »
Mais il se remit dans son gîte,

et rentra dans ces mêmes roseaux dont nous l'avions vu sortir. Nous allâmes en vain jusqu'à cet endroit ; car le bonhomme était déjà tout fondu en eau quand nous arrivâmes, et sa voix n'était plus

Qu'un murmure agréable et doux :
Mais cet agréable murmure
N'est entendu que des cailloux.
Il ne le put être de nous ;
Et même, sans vous faire injure,
Il ne l'eût pas été de vous. »

Toutes les petites pièces de Chapelle, écrites d'un style facile, pur et élégant, montrent un esprit original et judicieux ; mais son goût n'était pas sûr. Il affectait l'emploi de néologismes assez bizarres ; trop souvent, pour sacrifier à une espèce de mode qui voulait qu'on poussât la rime sur le même son tant que le sujet ou l'imagination le permettaient, et trouvant dans cet exercice un inégal succès, il tomba dans des banalités et des platitudes au-dessous de son esprit et de son talent.

IX

François de Maucroix (1619-1708) avait été avocat dans sa jeunesse. N'ayant pu vaincre une timidité funeste à l'orateur, il quitta le barreau et se tourna du côté de la poésie et des lettres, où il s'était ménagé des amis illustres : Racine, Boileau, d'Ablancourt, Patru, Pellisson, Fouquet, Brûlart de Sillery, Mme de Rambouillet. Deux canonicats qu'il obtint par la protection de quelques-uns d'entre eux lui assurèrent une fortune indépendante.

Déjà sous la régence d'Anne d'Autriche, quand il était encore avocat, il avait fait des airs, des chansons et des stances qui se chantaient sur le luth. Toute sa vie il ne cultiva que ces petits genres. Il y apporta de l'esprit, de la facilité, du naturel, une mollesse douce, de la rêverie, quelquefois même les hautes qualités de la poésie. Souvent enfin il mania la pointe et l'épigramme avec succès. Rien, par exemple, n'est plus piquant, d'une facture plus achevée, que cette délicieuse boutade :

« Ami, je vois beaucoup de bien
Dans le parti qu'on me propose.
Mais toutefois ne pressons rien.
Prendre femme est étrange chose ;
Il y faut penser mûrement.
Sages gens en qui je me fie
M'ont dit que c'est fait prudemment
Que d'y songer toute sa vie. »

Maucroix continua, jusque dans l'extrême caducité de l'âge, à rimer des vers pleins de charme. A quatre-vingts ans passés, il écrivit :

« Chaque jour est un bien que du ciel je reçoi,
Je jouis aujourd'hui de celui qu'il me donne ;
Il n'appartient pas plus aux jeunes gens qu'à moi,
Et celui de demain n'appartient à personne. »

C'est dans le genre léger qu'il excelle. Cependant on peut citer de lui trois assez bonnes pièces dans le genre soutenu : une *Ode à Conrart*, une *Ode à Patru*, et des *Stances* dans le genre de la *Retraite* de Racan.

Le nerf, le travail, le soin font défaut à ce poète, et c'est là ce qui l'a retenu dans les rangs secondaires d'où son esprit et son savoir

l'eussent certainement tiré, s'il avait voulu les faire valoir avec plus d'application. Mais ce qui lui manque le plus, c'est la décence ; ce singulier chanoine se plaît, probablement par jeu, à étaler dans ses poésies intimes une révoltante forfanterie de libertinage.

X

Saint-Pavin (1608-1670) avait été pourvu fort jeune de l'abbaye de Livry, que sa mère lui avait obtenue du chancelier Séguier dont elle était parente. Poète, homme de plaisir et de bonne compagnie, il fit de son abbaye une retraite voluptueuse. Le scandale devint public et Boileau put écrire :

« Avant qu'un tel dessein entre dans ma pensée
On pourra voir la Seine à la Saint-Jean glacée...
Saint-Sorlin janséniste et Saint-Pavin bigot. »

Cet hémistiche coûta cher au satirique. Une lutte s'ouvrit d'où il ne devait pas sortir sans blessures. Saint-Pavin, qui se piquait d'avoir l'esprit vif dans les reparties et « plus piquant que des orties », répondit à l'imprudent demi-vers par ce sonnet accablant :

« Despréaux, grimpé sur Parnasse
Avant que personne en sût rien,
Trouva Régnier avec Horace,
Et rechercha leur entretien.

Sans choix et de mauvaise grâce
Il pilla presque tout leur bien ;
Il s'en servit avec audace,
Et s'en para comme du sien.

Jaloux des plus fameux poètes,
Dans ses satires indiscrètes
Il choque leur gloire aujourd'hui.

En vérité, je lui pardonne :
S'il n'eût mal parlé de personne,
On n'eût jamais parlé de lui. »

En vain l'auteur du *Lutrin* essaya-t-il de reprendre le dessus par l'épigramme :

« Alidor assis dans sa chaise
Médisant du ciel à son aise, etc. »

Alidor eut les rieurs de son côté et garda sa réputation intacte, plus heureux que tant de victimes du redoutable satirique.

Les poésies qui nous restent de Saint-Pavin, sonnets, épigrammes, rondeaux, annoncent un goût délicat sans mélange d'affectation. La versification en est souvent négligée, mais elle est toujours alerte et de

bonne humeur. Privé de ses jambes, comme Scarron, bossu pardessus le marché, ses infirmités lui laissent, comme à l'auteur du *Virgile travesti*, toute son humeur joviale. Lui-même a tracé son portrait dans une de ses épîtres :

« Soit par hasard, soit par dépit,
La nature injuste me fit
Court, entassé, la panse grosse ;
Au milieu de mon dos se hausse
Certain amas d'os et de chair
Fait en pointe comme un clocher.
Mes bras d'une longueur extrême,
Et mes jambes presque de même,
Me font prendre le plus souvent
Pour un petit moulin à vent. »

La vanité lui fit prononcer un oracle faux sur l'avenir réservé à ses poésies et à celles de Boileau. Il avait dit, dans une boutade d'ailleurs spirituelle :

« Tircis fait cent vers en une heure ;
Je fais moins vite et n'ai pas tort.
Les siens mourront avant qu'il meure,
Les miens vivront après ma mort. »

Des deux poètes, le plus vivant n'est assurément pas Saint-Pavin. Boileau fut aussi, d'une autre manière, mauvais prophète à l'égard de Saint-Pavin. Il avait déclaré sa conversion impossible ; le voluptueux abbé finit cependant ses jours en très bon chrétien et légua sa fortune aux établissements de charité.

XI

Un autre poète d'esprit, Jean Hénault, Hénaut ou Hesnault, publia, vers 1670, un petit recueil de ses ouvrages en prose et en vers.

Poète épicurien, « aimant le plaisir avec raffinement, et débauché avec art et délicatesse, » Hénault était en même temps érudit et homme à systèmes, mais à systèmes abominables. Il en avait composé trois différents sur la mortalité de l'âme, et se piquait avec affectation et fureur d'athéisme.

Dans les derniers temps de sa vie, il tourna cette même exaltation vers les sentiments religieux dont il s'était toujours déclaré l'ennemi.

XII

L'abbé de Cérisy (1614-1654), disait Gabriel Guéret [1], ira plus loin avec sa *Métamorphose des yeux de Philis en astres*, que beaucoup d'auteurs dont les ouvrages occupent de grandes places dans nos biblio-

[1] *La Promenade de Saint-Cloud*, Dialogue sur les auteurs.

thèques. Qui connaît aujourd'hui cette métamorphose en sept cents vers que les contemporains plaçaient bien au-dessus de toutes les *Métamorphoses d'Ovide?*

Cet abbé, l'un des premiers membres de l'Académie française, et dont le nom de famille était Germain HABERT, ne s'est élevé par aucune de ses compositions au-dessus des poètes secondaires de son temps. Ce qu'il a laissé de bon n'est plus connu et goûté aujourd'hui que d'un petit nombre d'amateurs et de délicats.

XIII

Jacques de CAILLY, seigneur de Ruilly, qui signa la plupart de ses pièces du nom d'ACEILLY, anagramme du sien, était gentilhomme ordinaire du roi [1]. — Ses pièces légères, ses épigrammes eurent au dix-septième siècle un vif succès de salons et de ruelles. Le public même accueillit très favorablement le recueil qu'il fit paraître en 1667, à Paris, sous ce titre : *Diverses petites poésies du chevalier d'Aceilly.* Les pièces qui le composent sont très variées de sujets, de rythmes et de ton. Les poésies galantes abondent; mais les compositions de ce genre sont généralement les plus faibles. Cailly s'y montre doucereux jusqu'à la fadeur. Ses épigrammes ont une bien autre valeur; partout on y reconnaît l'esprit le plus fin, la verve la plus mordante. Lisons quelques-unes d'entre elles.

De Saussay.

Quand chacun parle de Saussay
Et que je garde le silence,
L'on a tort si l'on s'en offense :
J'en dis tout le bien que j'en sai.

D'une poétesse.

Sur du papier doré Lise écrivit des vers
Qu'elle avoit composés sur des sujets divers,
Et voulut que j'en fisse un jugement sincère,
A quoi je répondis d'un visage assuré :
« Oh ! la mauvaise ménagère,
Qui gâte du papier doré ! »

De Renault, à Gillot.

Renault sembloit toujours avoir la mort au sein :
J'avois compassion de voir sa triste mine;

[1] Il se disait allié de la famille de Jeanne d'Arc.

Et le voilà qui boit, qui rit et qui chemine.
Par quel médicament est-il devenu sain ?
Gillot, sa seule médecine
Fut de quitter son médecin.

On accusait le chevalier de Cailly d'avoir pillé l'antiquité et plagié les modernes, il répondit à ces reproches de mauvais goût par ces plaisanteries de bon ton :

Sur ce qu'il ne prend rien à l'antiquité.

Je n'ai pas fait une épigramme
Que l'antiquité la réclame,
Et me dit d'une fière voix :
« Mon ami, c'est la vieille gamme,
Pour celle-là tu me la dois. »
Elle a menti, la bonne femme :
Ce n'est pas la première fois !

Sur ce qu'on dit à l'auteur que sa pensée était tirée d'un autre.

De la pointe d'un madrigal
Qu'on trouvoit n'être point trop mal,
Un savant me vint dire : « Elle est dans Athénée;
J'en suis, ajouta-t-il, un fidèle témoin.
— Bon Dieu ! repris-je alors, à peine est-elle née,
A-t-elle été déjà si loin ? »

Sur un pareil sujet.

Dis-je quelque chose assez belle,
L'antiquité, toute en cervelle,
Me dit : « Je l'ai dite avant toi. »
C'est une plaisante donzelle;
Que ne venoit-elle après moi,
J'aurois dit la chose avant elle !

En relevant ces épigrammes si finement pensées, si ingénieusement tournées du chevalier de Cailly, nous croyons avoir suffisamment justifié le rappel de son nom maintenant trop oublié. Ses *Œuvres diverses*, bien qu'entremêlées de quelques banalités, méritent d'intéresser les plus délicats amateurs des productions vraiment aimables et spirituelles de la poésie du dix-septième siècle. Charles Nodier n'appréciait pas de Cailly au-dessus de sa valeur, lorsqu'il écrivait : « Les plaisanteries de ce poète, quelquefois un peu vives, se ressentent de

ce libertinage de l'esprit que tous les âges classiques ont autorisé, mais elles ne sont jamais obscènes. S'il attaque le ridicule avec une certaine âcreté, il ménage du moins les personnes, et la tradition n'a attaché aucun souvenir à ses portraits. C'est à lui qu'on doit d'avoir épuré ce genre de poésie où Régnier, Sigognes et Théophile avaient enchéri sur l'impudence de Martial... Les épigrammes choisies du chevalier de Cailly vivront autant que la langue française, parce qu'elles ont à un suprême degré un mérite qui survit à toutes les vicissitudes des mœurs, de la littérature et même du langage, celui d'une observation fine et d'une expression naïve [1]. » Ajoutons qu'un certain nombre de ces petites compositions, par leur facture parfaite, sont des modèles du genre.

[1] Nodier, *Collection des petits classiques françois.* Avant-propos.

LA CHANSON

Dans les premières années du dix-septième siècle, la chanson, ce genre de poésie vraiment français, se multiplie et prend tous les tons : railleuse, bachique, grotesque, grivoise, sentimentale, citadine et villageoise, elle est chantée par tous et partout avec cet entrain qui est le fond même du caractère national.

Elle nous apparaît d'abord essentiellement satirique avec Carpentier de MARIGNY (mort en 1670), homme d'un esprit épigrammatique et d'un caractère remuant, quoique d'ailleurs jovial et franc, aimant le vin et la bonne chère. Les meilleures pièces de vers satiriques, chansons, triolets, etc., publiées, pendant le blocus de Paris, contre le cardinal Mazarin, et recueillies sous le titre de *Mazarinades*, paraissent être de lui. Presque toutes témoignent d'un esprit fin et mordant, mais souvent caustique jusqu'au cynisme [1].

Le coadjuteur ayant entrepris une guerre de plume avec le gouvernement, Marigny fit par ses ordres une multitude de chansons pleines d'esprit et de sel, et ses refrains, accueillis d'abord dans les salons, en sortirent bientôt pour courir la popularité de la rue. « Voilà, s'écrie M. Babou [2], le vrai Marigny que nous aimons, franc buveur et porteur de brindes, étourdi et familier avec les Altesses qui lui plaisent, très capable de se faire bâtonner pour une saillie, et d'encourir pour un bon mot la haine vengeresse des Barberini, à Rome, du prince d'Orange, en Hollande, du chancelier de Suède, à la cour de la reine Christine, et de M. Servien, à Francfort. C'est le gai rimeur qui chansonne le duc d'Elbeuf sur un signe du cardinal de Retz, et le cardinal à son tour sur un signe de M. le Prince. C'est l'auteur de cette ballade en *na, ne, ni, no, nu*, que, d'après Mailly (*Esprit de la Fronde*), M. le Prince reçut comme il n'aurait peut-être pas reçu un chef-d'œuvre de Racine ou de Corneille. C'est le correspondant de Mlle de Wilse, chanoinesse de Mons et de Maubeuge, à qui il demande si plaisamment une place d'aumônier et de directeur dans son couvent. »

Il est, selon sa propre expression, l'ennemi décidé des *carabiniers de morale*. Dans le *Pain bénit*, qui se fait lire encore après le *Lutrin*, il se pose en tranquille épicurien que l'amour ne saurait conduire au désespoir.

[1] *Les Œuvres en vers et en prose de monsieur de Marigny*, Paris, 1675, in-12 ; *le Pain bénit de monsieur l'abbé de Marigny*, 1673, in-8°.

[2] *Les Poètes français.*

« Les yeux d'Aminte m'ont charmé,
Mon cœur brûle et languit pour elle,
Et je ne puis en être aimé ;
Ma flamme seroit immortelle,
Si sa pitié vouloit quelque jour m'exaucer ;
Elle est adorable, elle est belle,
Mais elle est cruelle,
Il faut s'en passer. »

Marigny ne composa pas seulement des satires et des chansons ; il écrivit encore un grand nombre de stances, d'élégies et de sonnets. Très inférieur dans presque toutes ses pièces sérieuses, il fait voir une rare facilité de versification, un esprit des plus alertes, dans ses compositions familières.

Ce poète léger voulut un jour tenter le genre tragique ; il fit une *Cléopâtre* qu'il dédia au cardinal de Richelieu. C'est aussi mauvais que du Boisrobert, c'est un misérable mélange de platitude rampante et d'emphase ridicule.

A Marigny la satire dans la chanson, à COULANGES (1631-1716) la bonne et franche gaieté. La plupart des chansons de ce joyeux cousin de Mme de Sévigné ne sont que des pièces de circonstance, sur un départ ou sur un retour, des madrigaux piquants, de douces épigrammes, des récits de petits événements sans intérêt. Rentrant las chez lui, il fera un couplet pour dire qu'un homme fatigué est bien entre deux draps ; au réveil, il en accommodera un autre pour demander ses mules. Il mettra en vers le nom de sa rue, une adresse, une recette pour le teint frais.

Mais dans ses moindres vers quel entrain, quelle aisance, quelle simplicité naïve, quelle grâce, quelle malice ! Lui et ses chansons ne font qu'un ; elles naissent de la gaieté, et la font naître à leur tour. Ce sont elles qui lui rendent sa bonne humeur quand par hasard il l'a perdue, et cela lui arrivait rarement :

« Rien ne me rend ma belle humeur
Comme ces chansonnettes. »

Par elles il est philosophe, plus philosophe que Zénon, Épictète et la bande stoïque :

« Leur sage, qu'ils croyoient heureux,
Épuisa leurs louanges ;
J'en connois un plus sage qu'eux,
C'est l'enjoué Coulanges. »

« Faire des chansons, c'était une mode dans le monde qui l'entourait ; chacun à ce métier perdait impunément de l'encre et du papier, M. de Grignan faisait des couplets ; Mme de Sévigné admirait les

couplets de son gendre et en faisait aussi. Son fils commence une de ses lettres par un tercet qu'il n'achève pas, aussi malheureux avec la Muse qu'avec Ninon. Corbinelli, charmé des Lancelots, répond sur le même air et sur le même ton [1]. » Mais, avec Coulanges, comme avec tous ces aimables chansonniers de société, il ne faut pas être sévère pour la grammaire, le style et la versification. Il n'a pas le temps d'être correct et soigné ; pour en finir, il fait rimer au besoin *chambre* avec *descendre*, et se soucie peu des gens que ne contentent pas son esprit et sa gaieté.

Un enfant perdu de la satire et du couplet, le coupletier Blot, baron de Chauvigny, fut, avec Bautru et Boisrobert, un des amuseurs de Richelieu. Il fut ensuite attaché à Gaston, duc d'Orléans, chez qui il mourut, le 13 mars 1655. Il est connu surtout par la satire intitulée : *Custode de la reine*, qui coûta la vie au libraire-éditeur. Ses contemporains l'appelaient l'esprit, et Mme de Sévigné, parlant de ses chansons, disait qu'elles avaient « le diable au corps [2] ». On en fit un grand nombre de copies manuscrites. Ses couplets, d'une allure excessivement libre, ont servi depuis à l'éclaircissement de quelques faits historiques.

Après lui la vogue appartint à ce spirituel Boisset dont Lulli estimait tant les chansons.

L'érudit la Monnoye (1641-1728) est surtout célèbre par ces fameux *Noei de Gui Borozai*, qu'on entendait retentir dans tous les âtres de Bourgogne aux veillées de l'Avent, et dont beaucoup de familles bourguignonnes, surtout dans le Dijonnais, ont encore leur exemplaire imprimé ou copié, et pris indistinctement dans l'une des quinze ou seize éditions qu'on en a faites. Dans ces cantiques d'un nouveau genre, où une apparence de piété cache souvent une pensée moqueuse et sceptique, le spirituel Dijonnais sut, avec un art merveilleux, substituer à la frivolité et à la grossièreté de l'idiome des vignerons un coloris, une grâce, une richesse d'images qui furent dignes d'être appréciés même à la cour, où les *Noei* ne tardèrent pas à pénétrer. C'est là le vrai titre poétique de la Monnoye. Ses poésies en français, originales ou traduites, n'ont qu'un mérite bien inférieur, — à moins qu'on ne fasse une exception pour sa chanson de la Palisse [3].

[1] *Bulletin du Bibliophile*, t. XX, p. 807.

[2] « Segrais nous montra un recueil qu'il a fait des chansons de Blot ; elles ont le diable au corps, et c'est dommage qu'il y ait tant d'esprit. » (Lettres à Mme de Grignan, 1er mai 1671.)

[3] Les recueils de chansons les plus célèbres de la première partie du dix-septième siècle, sont :

Le Parnasse des Muses ou Recueil des plus belles chansons à danser, recherchées dans le cabinet des plus excellents poètes de ce temps, auquel est adjouté le concert des enfants de Bacchus, dédié à leur rouge trogne. Rouen, Jean Boullay, 1631, in-12.

Le Nouvel Entretien des bonnes compagnies, ou le Recueil des plus belles chansons à danser et à boire. Tiré des cabinets des plus braves auteurs du temps. Paris, Jacques Villery, 1635, in-12.

Nouveau Recueil des chansons et airs de cour, pour se divertir agréablement. Paris, Marin Léché, 1656, in-12.

Recueil des plus beaux vers qui ont été mis en chant avec le nom des auteurs, tant des airs que des paroles. Paris, Ch. de Sercy, 1661, 2 vol. in-12, v. b.

Recueil de tous les plus beaux airs bachiques, avec les noms des auteurs du chant et des paroles. Paris, Guill. de Luyne, 1671, in-12, v. b.

Les chansons de ces divers recueils, et en particulier celles du *Parnasse des Muses*, sont remplies de verve et de gaieté, mais la pudeur y est peu respectée.

L'ÉLÉGIE

On doit à la Fontaine l'élégie la plus belle incomparablement du dix-septième siècle, l'épître aux *Nymphes de Vaux*, qui fut faite pour célébrer les magnificences de la demeure du célèbre surintendant Fouquet.

Après la Fontaine, l'auteur qui brille le plus dans l'élégie est Mme de la Suze, à qui le père Lemoyne disait dans un de ses *Entretiens* :

« ... Vous, illustre Iris, à qui les Sœurs savantes,
Des sources et des bords du Permesse intendantes,
Ont inspiré ces airs, si charmants et si doux,
Qui sur la Seine ont fait tant de cygnes jaloux, »

et à qui le rigide Boileau accordait cet éloge qu'elle avait des élégies d'un goût admirable.

La comtesse de LA SUZE (1618-1673) était fille de Gaspard de Coligny, maréchal de France. Séparée très jeune d'un mari indigne d'elle, elle usa et abusa de sa liberté. Elle ne vécut plus que pour la galanterie et la poésie. Elle ne pouvait chanter que l'amour, mais elle y mit une grâce, un naturel, un abandon, une volupté rêveuse qui font autant de petits chefs-d'œuvre de ses cinq élégies.

Pour écrire, nous dit Ninon, son amie, Mme la comtesse de la Suze se mettait toujours en grande toilette, — comme faisait plus tard Buffon. — Les vers de l'aimable comtesse se ressentent de ce soin, qui témoigne d'un grand respect pour l'art. Ils sont élégants, purs, corrects, travaillés, et en même temps faciles et naturels.

La première élégie de Mme de la Suze offre cette strophe charmante, où un cœur qui gémit sous la tyrannie de l'amour avoue aimer encore mieux son tyran que sa liberté :

« Ah ! que j'ai dit de fois en rêvant à ma peine :
Désirable repos, aimable liberté,
Unique fondement de la félicité,
Sans qui l'on ne vit pas, pour qui chacun soupire,
Faut-il donc qu'un tyran usurpe votre empire,
Qu'il me fasse oublier vos charmes les plus doux,
Et que ses seuls tourments me plaisent plus que vous ? »

LA POÉSIE BURLESQUE ET LA POÉSIE LICENCIEUSE

Le genre burlesque, « qui est dans la nature et dans l'art à l'état de repoussoir et de contraste [1] », a eu parmi les poètes du dix-septième siècle des représentants trop originaux pour ne pas occuper quelque place dans notre œuvre. N'en déplaise à l'ombre de Boileau, — que le burlesque jetait hors des gonds, parce que ce genre avait été le fléau, la lèpre de la littérature dans la première partie du siècle, et qu'il ne savait pas distinguer entre le bon et le mauvais burlesque, entre le burlesque de Scarron et celui de d'Assoucy, — nous ne pouvons pas nous taire complètement sur ces poètes à la verve franche et grossière, qu'accueillaient à leur table des princes et de jeunes seigneurs dissolus, mais qui se plaisaient surtout à la taverne de la Pomme de pin et au cabaret de l'Ile au bois, buveurs, fumeurs, débauchés, libertins : voilà leurs principales qualifications ; elles sont peu littéraires ; mais ces poètes bachiques, qui ne faisaient des vers que quand ils avaient un peu de vin dans la tête, étaient gens d'esprit et de beaucoup d'esprit. Nous devons donc au moins parler, avec la mesure nécessaire, des plus notables d'entre eux : Saint-Amant, Scarron, Théophile de Viau.

[1] Théoph. Gautier, *les Grotesques*.

I

SAINT-AMANT

— 1593-1660 —

Saint-Amant est un des poètes les plus féconds et les plus originaux du dix-septième siècle : il s'est essayé dans tous les genres. Il a tout chanté et a chanté pour tous. C'était un vrai descendant de ces trouvères qui ne manquaient jamais de héros à suivre ou de belles à servir. Le luth en main, il est l'Apollon de l'Olympe terrestre. Ses patrons principaux sont le comte d'Harcourt, dont il est le compagnon et l'historiographe, et la princesse Marie, reine de Pologne, qui le nomma gentilhomme de la chambre. Mais Saint-Amant ne s'en tient pas à célébrer les exploits de l'un et la beauté de l'autre ; il n'a pas de pièce, pour ainsi dire, qui ne soit pourvue de sa très humble préface dédicatoire à quelque très haut et très puissant seigneur de l'époque. C'est à cela qu'il gagnait de l'argent, de la popularité, des amis, et le moyen de pouvoir faire face à cette vie de dissipation, de plaisir et de débauche qui devait aboutir à une fin misérable.

Avant d'adopter définitivement la carrière poétique, Marc-Antoine de Gérard, qui se fit appeler Saint-Amant du nom de son lieu natal, avait voyagé en Europe, en Afrique, en Amérique. Il n'avait rapporté de ses longs voyages qu'un peu d'expérience et une vocation plus prononcée pour les vers. Aussi dès son retour en France, sans abandonner le plaisir, se mit-il ardemment à rimer.

Ses œuvres sont nombreuses et variées, mais inégales. Une partie considérable de ses poésies n'ont ni sel, ni goût, ni moralité. La *Solitude*, le *Contemplateur*, *Moïse sauvé des eaux*, quelques sonnets, plusieurs pièces épigrammatiques et satiriques, et divers autres morceaux qu'on lit encore avec plaisir, attestent chez lui, malgré bien des taches, de riches et très distinguées qualités de poète.

Ses études avaient été fort insuffisantes, et il paraît avoir ignoré absolument le latin ; mais il suppléa à l'étude des anciens dans leur idiome par la lecture de leurs œuvres dans leurs meilleures traductions. Du reste, il possédait plusieurs langues étrangères, l'anglais, l'italien et l'espagnol, « et il joignait à ces connaissances, dit naïvement Urbain Chevreau, celle du caractère des passions, l'usage du monde et fort bien la Fable. »

L'œuvre capitale de Saint-Amant est *Moïse sauvé des eaux*, dédié à la reine de Pologne. Il y avait préludé par quelques études prépara-

toires, dans le genre italien, et sur le modèle particulièrement de la *Sampogna*, c'est-à-dire de la *Flûte* du cavalier Marin, l'*Andromède*, la *Métamorphose de Sylvian et de Sylvie*, et l'*Arion*, qu'il appelle lui-même de « petits essais de poèmes héroïques ».

Le *Moïse* est aussi une imitation de l'italien ; il est calqué sur l'*Adone*. Le sujet est l'exposition du berceau de Moïse par ses parents et la découverte qu'en fait, quelques heures après, la fille de Pharaon. Les tableaux de l'histoire des Hébreux, ou de la vie de Moïse, sont présentés dans des récits ou au moyen de songes. Le plan en est mal conçu, mal conduit, et, pour soutenir l'œuvre, il a fallu certaines beautés de premier ordre qui malheureusement y semblent perdues. L'auteur l'a modestement appelée *Idylle*, pensant avec raison que le titre de poème eût exigé plus d'élévation et de majesté dans le style.

Saint-Amant, déjà sur le retour de l'âge, a perdu ses gaillardises et sa légèreté habituelles, mais il a conservé les agréments du style ; la poésie lui reste et même plus belle et plus forte que dans les pièces bachiques et licencieuses de sa jeunesse. Dans ce poème entrepris « pour employer plus sérieusement qu'il ne l'avait fait autrefois le peu de talent qu'il avait en poésie, et pour faire quelque chose à la gloire de celui qui le lui avait donné [1], il voulut bannir toute bassesse de diction, mais il y admit tous les genres de style, « qui tous, excepté le bas, dit-il, peuvent trouver une place légitime dans un grand poème. »

Le style descriptif nous paraît être celui où il réussit le mieux.

Plusieurs descriptions sont charmantes de naturel. Voici comment est peinte la mère de Moïse s'éloignant avec anxiété et lenteur du berceau flottant qui emporte son fils :

« Telle que, dans l'horreur d'une forêt épaisse,
Une biche craintive, et que la soif oppresse,
Quitte à regret son faon depuis peu mis au jour,
Quand pour chercher à boire aux fosses d'alentour,
Ayant au moindre bruit les oreilles tendues,
On la voit s'avancer à jambes suspendues,
Faire un pas, et puis deux, et soudain revenir,
Et de l'objet aimé montrant le souvenir,
Montrer en même temps, par ses timides gestes,
Le soupçon et l'effroi des images funestes
Qui semblent l'agiter pour autrui seulement :
— Telle fut Jocabed en son éloignement. »

Non moins belle, dans un autre genre, est la description d'un vaisseau rentrant au port. On assiste véritablement à la scène, tant le tableau en est fidèlement retracé :

« Tel qu'un riche navire, après mainte fortune
Éprouvée en maint lieu sur le vaste Neptune,

[1] *Moïse*, Préface.

Revient avecque pompe au havre souhaité,
Sous la douce senteur des souffles de l'été,
Qui, faisant ondoyer dans les airs pacifiques
De tous ses hauts atours les graces magnifiques,
Enfle à demi la voile, et d'un tranquille effort
Presque insensiblement le redonne à son port. »

On doit encore relever une scène de lutte pleine de vivacité et dont quelques traits semblent tout à fait modernes. Ce passage en outre montrera que Saint-Amant avait d'assez heureuses boutades dans le sérieux, comme Boileau l'a reconnu :

« Courage ! du païen la valeur diminue :
Sa force de son ire est en vain soutenue,
Il fleschit, et l'Hebreu, terminant le combat,
L'estreint, le fait gemir, le soulève, l'abat,
Lui presse d'un genouïl l'estomac qui pantelle,
Et, lui voyant tirer une dague mortelle
Qu'en l'ardeur de la lutte il a mise en oubly,
Lui surprend d'une main le poignard affoibly,
De l'autre ouvre ses doigts, les detord, l'en arrache,
En tourne en bas la pointe, et par trois fois la cache
Jusqu'à l'argent du manche, exquisement gravé,
Dans le flanc de son maître. . . . . »

Ses comparaisons ont parfois quelque chose de saisissant :

« Ainsy seroit ému l'oiseau qui niche à terre,
Si, lorsque le réveil ses paupières desserre,
Au lieu de sa compagne, il trouvoit à son flanc
Une longue couleuvre au dos bleu, gris et blanc:
Il quitteroit le nid, battroit l'une et l'autre aile,
Se mettroit aussitôt à chercher sa femelle,
Et d'un ton gemissant et d'un air effrayé
Prendroit soudain de l'air le chemin non frayé. »

Mais il n'est pas toujours, tant s'en faut, dans ce ton juste et naturel; il perd souvent toute notion du goût, et tombe dans l'absurde. Le passage suivant le démontrera suffisamment :

« Mais j'apperçoy déjà ceste *excessive joie*
D'une extrême frayeur estre faite la proie;
Ce peuple s'est à peine à l'Égypte ravy,
Que de toute l'Egypte il se voit poursuivy.
Le monstre, en qui n'ont pu *tant d'aspres médecines*
De la rage obstinée arracher les racines,
L'orgueilleux Pharaon, qu'un coupable regret
Comble d'un repentir felon, noir et secret,
Aussi-tost en son cœur retractant sa parole,
S'arme, jure sa perte, et sur un char qui vole,
Ceint d'escadrons espais, s'eslance après ses pas,
Et pousse devant soy l'audace et le trespas,

Au bord de l'onde rouge il l'atteint et l'assiege ;
Il crie en se dressant : Le voylà dans le piege,
C'en est fait, je le tiens, il est pris, l'enchanteur,
Qui de ces fugitifs est le beau conducteur ;
A ce coup il verra sa finesse trompée ;
Je feray tout passer par le fil de l'espée.
Là, d'un costé les monts et de l'autre les flots
Tiennent à mon souhait ces perfides enclos ;
Et *quand bien cette mer ne seroit pas vermeille,*
Enflammé du courroux qu'en mon sein je resveille,
Je la ferois rougir du sang que j'espandray
Dès l'horrible moment que sur eux je fondray [1]. »

Pour demander au grand législateur des Hébreux de le soutenir dans son entreprise, voici comment il s'exprime :

« Et toy, grand escrivain, dont la celeste plume
Forma d'une encre d'or l'honneur du saint volume,
Fay qu'on voye en ces vers, d'une riche façon,
Briller l'auguste feu que tu vis au buisson ;
Impetres-en du moins *quelque vifve estincelle*
Qui m'embraze et m'excite au soin de ta nacelle :
Sois mon guide toy mesme, et fay qu'en ce tableau
Ce feu me serve enfin à te sauver de l'eau, etc. »

C'est ainsi que le chantre de Moïse en visant au sublime glisse souvent au vers plat et ridicule.

L'ode à la *Solitude*, pièce de moins longue haleine, de moindre portée et bien antérieure, se soutient mieux que le *Moïse sauvé.* La nature y est étudiée immédiatement et non à travers les œuvres des maîtres antérieurs, et rendue avec une fraîcheur de coloris et un éclat de lumière que les classiques du dix-septième siècle ne connurent pas assez. Mais, là encore, Saint-Amant tombe dans le défaut, que Boileau [2] lui a justement reproché, de gâter ses plus nobles inspirations par les basses circonstances qu'il y mêle, défaut qui deviendra plus tard si familier à l'école romantique, avec laquelle il offre d'ailleurs de curieux points de ressemblance. C'est ainsi qu'après avoir charmé l'esprit par un fort grand nombre d'images très agréables, il vient présenter mal à propos aux yeux les choses du monde les plus affreuses, des crapauds et des limaçons qui bavent, le squelette d'un pendu, etc.

La *Solitude* eut un grand succès, malgré ses disparates. Ces fantastiques tableaux, cette poésie pleine de licence et d'ardeur, charmèrent les contemporains ; ils pardonnèrent aux vers sans noblesse, aux épithètes sans portée réelle, en faveur de l'observation vraie de la nature,

[1] *Moïse sauvé,* V.
[2] Voir la *Trad. de Longin*. Réflex. VI.

de la justesse du rythme et de la richesse des rimes. Boileau veut que ce soit le meilleur ouvrage de Saint-Amant. Ce n'est pas être juste envers *Moïse* où l'auteur a réellement montré plus de talent, plus de verve, plus de ressources. Cependant la *Solitude* nous paraît un morceau assez agréable et assez achevé dans son genre pour que nous la donnions ici presque en entier.

La Solitude.

A ALCIDON [1].

Oh! que j'ayme la solitude!
Que ces lieux sacrez à la nuit,
Esloignez du monde et du bruit,
Plaisent à mon inquiétude!
Mon Dieu! que mes yeux sont contens
De voir ces bois, qui se trouverent
A la nativité du temps,
Et que tous les siecles reverent,
Estre encore aussi beaux et vers
Qu'aux premiers jours de l'univers!

Un gay zephire les caresse
D'un mouvement doux et flatteur.
Rien que leur extresme hauteur
Ne fait remarquer leur vieillesse.
Jadis Pan et ses demy-dieux
Y vindrent chercher du refuge,
Quand Jupiter ouvrit les cieux
Pour nous envoyer le deluge,
Et, se sauvans sur leurs rameaux,
A peine virent-ils les eaux.

Combien cette espine fleurie,
Dont le printemps est amoureux,
Philomele au chant langoureux,
Entretient bien ma resverie!
Que je prens de plaisir à voir
Ces monts pendans en precipices,
Qui, pour les coups du desespoir,
Sont aux malheureux si propices,

[1] Ce nom allégorique désigne Bernières.

Quand la cruauté de leur sort
Les force à rechercher la mort[1] !

Que je trouve doux le ravage
De ces fiers torrens vagabonds,
Qui se precipitent par bonds
Dans ce vallon vert et sauvage,
Puis, glissans sous les arbrisseaux,
Ainsi que des serpens sur l'herbe,
Se changent en plaisans ruisseaux,
Où quelque Naïade superbe
Regne comme en son lict natal,
Dessus un throsne de cristal !

Que j'aime ce marais paisible !
Il est tout bordé d'aliziers,
D'aulnes, de saules et d'oziers,
A qui le fer n'est point nuisible.
Les nymphes, y cherchans le frais,
S'y viennent fournir de quenouilles,
De pipeaux, de joncs et de glais [2];
Où l'on voit sauter les grenouilles,
Qui de frayeur s'y vont cacher
Si tost qu'on veut s'en approcher.

Là, cent mille oyseaux aquatiques
Vivent sans craindre, en leur repos,
Le giboyeur fin et dispos,
Avec ses mortelles pratiques.
L'un, tout joyeux d'un si beau jour,
S'amuse à becqueter sa plume ;
L'autre allentit le feu d'amour
Qui dans l'eau mesme se consume,
Et prennent tout innocemment
Leur plaisir en cet element.

Jamais l'esté ny la froidure
N'ont veu passer dessus cette eau
Nulle charrette ny batteau,

[1] « Il y a dans ce rythme aisance, harmonie, douceur, et les deux vers à rimes rapprochées qui terminent la strophe lui donnent par leur monotonie un air de complainte qui ne déplaît pas. » (Sainte-Beuve.)

[2] *Glaïeuls.*

Depuis que l'un et l'autre dure;
Jamais voyageur alteré
N'y fit servir sa main de tasse;
Jamais chevreuil desesperé
N'y finit sa vie à la chasse;
Et jamais le traistre hameçon
N'en fit sortir aucun poisson.

Que j'ayme à voir la decadence
De ces vieux chasteaux ruinez,
Contre qui les ans mutinez
Ont deployé leur insolence !
Les sorciers y font leur sabbat :
Les demons follets s'y retirent,
Qui d'un malicieux esbat
Trompent nos sens et nous martyrent;
Là se nichent en mille troux
Les couleuvres et les hyboux.

L'orfraye, avec ses cris funebres,
Mortels augures des destins,
Fait rire et dancer les lutins
Dans ces lieux remplis de tenebres.
Sous un chevron de bois maudit
Y branle le squelette horrible
D'un pauvre amant qui se pendit
Pour une bergere insensible,
Qui d'un seul regard de pitié
Ne daigna voir son amitié.....

Tantost, sortant de ces ruines,
Je monte au haut de ce rocher,
Dont le sommet semble chercher
En quel lieu se font les bruïnes;
Puis je descens tout à loisir
Sous une falaise escarpée
D'où je regarde avec plaisir
L'onde qui l'a presque sappée,
Jusqu'au siege de Palemon,
Fait d'esponges et de limon.

Que c'est une chose agreable
D'estre sur le bord de la mer,

Quand elle vient à se calmer
Après quelque orage effroyable,
Et que les chevelus Tritons,
Hauts, sur les vagues secouées,
Frappent les airs d'estranges tons
Avec leurs trompes enrouées,
Dont l'eclat rend respectueux
Les vents les plus impetueux !

Tantost l'onde, broüillant l'arene,
Murmure et fremit de courroux,
Se roullant dessus les cailloux
Qu'elle apporte et qu'elle r'entraîne.
Tantost elle estale en ses bords,
Que l'ire de Neptune outrage,
Des gens noyez, des monstres morts,
Des vaisseaux brisez du naufrage,
Des diamans, de l'ambre gris
Et mille autres choses de pris.

Tantost, la plus claire du monde,
Elle semble un miroir flottant,
Et nous represente à l'instant
Encore d'autres cieux sous l'onde.
Le soleil s'y fait si bien voir,
Y contemplant son beau visage,
Qu'on est quelque temps à sçavoir
Si c'est luy-mesme, ou son image,
Et d'abord il semble à nos yeux
Qu'il s'est laissé tomber des cieux.

Bernières, pour qui je me vante
De ne rien faire que de beau,
Reçoy ce fantasque tableau
Fait d'une peinture vivante.
Je ne cherche que les deserts,
Où, resvant tout seul, je m'amuse
A des discours assez diserts
De mon génie avec la muse ;
Mais mon plus aymable entretien
C'est le ressouvenir du tien.

Tu vois dans cette poësie

Pleine de licence et d'ardeur
Les beaux rayons de la splendeur
Qui m'esclaire la fantaisie :
Tantost chagrin, tantost joyeux,
Selon que la fureur m'enflame
Et que l'objet s'offre à mes yeux,
Les propos me naissent en l'ame,
Sans contraindre la liberté
Du demon qui m'a transporté.

Oh! que j'ayme la solitude !
C'est l'element des bons esprits,
C'est par elle que j'ay compris
L'art d'Apollon sans nulle estude ;
Je l'ayme pour l'amour de toy,
Connoissant que ton humeur l'ayme ;
Mais, quand je pense bien à moy,
Je la hay pour la raison mesme ;
Car elle pourroit me ravir
L'heur de te voir et te servir.

Une des pièces les plus originales, les plus vives et les plus fortement écrites de Saint-Amant, ce sont les *Visions*, composées après deux pertes, celle d'un parent et celle d'un ami très cher, qui avaient rempli son imagination de fantômes, de spectres, et son esprit d'idées lugubres et de visions affreuses. Le ton de cette pièce se maintient constamment. L'auteur la commence

« Le cœur plein d'amertume et l'ame ensevelie
Dans la plus sombre humeur de la melancholie, »

et la termine par un cri de vengeance et une malédiction contre la mort. C'est là une œuvre d'art autant que d'inspiration, et on en pourrait citer plus de cent cinquante vers bien frappés.

L'ode du *Contemplateur* renferme des passages d'une grande beauté et à peu près de la nature de la *Solitude*. Selon les expressions de Th. Gautier, c'est une rêverie à propos de tout, à propos d'une dorade qui passe, d'un cormoran qui s'envole, d'une phalène qui bat de l'aile, d'un nid d'alcyon qui flotte, entremêlée de réflexions religieuses et d'élans pieux : aussi la pièce est-elle adressée à un évêque, à messire Philippe Cospéan, évêque de Nantes.

Cette ode témoigne d'un esprit plus profond et d'un cœur plus tendre que les autres productions de l'insoucieux Saint-Amant. Sans être « une sublime leçon de la plus haute philosophie chrétienne », comme

l'appelle Faret, on peut dire que c'est une heureuse exception parmi tant de pièces dépourvues de sentiment et de morale.

Dans le joli caprice de *la Pluie*, où il célèbre l'eau en demandant du vin :

« Çà ! que l'on m'apporte une coupe
De vin frais, »

Saint-Amant retombe de cette hauteur morale et l'on retrouve le disciple de Rabelais et de Régnier ; mais il n'a rien écrit avec plus de correction et d'élégance, les vers sont d'un rythme facile et harmonieux, et l'on n'y trouverait pas une rime pauvre.

Voici toute cette pièce, dont Perrault faisait ses délices.

La Pluie.

A Monsieur Deslandes-Payen, *conseiller en la cour de Parlement de Paris.*

Enfin, la haute Providence
Qui gouverne à son gré le temps,
Travaillant à nostre abondance,
Rendra les laboureurs contens.
Sus, que tout le monde s'enfuye !
Je voy de loing venir la pluye,
Le ciel est noir de bout en bout,
Et ses influences benignes
Vont tant verser d'eau sur les vignes,
Que nous n'en boirons point du tout.

L'ardeur grilloit toutes les herbes,
Et tel les voyoit consumer
Qui n'eust pas creu tirer des gerbes
Assez de grain pour en semer ;
Bref, la terre en ceste contrée,
D'une beante soif outrée,
N'avoit souffert rien de pareil
Depuis qu'une audace trop vaine
Porta le beau fils de Clymene
Sur le brillant char du Soleil.

Mais les dieux, mettant bas les armes
Que leur font prendre nos pechez,
Veulent tesmoigner par des larmes
Que les nostres les ont touchez.
Desjà l'humide Iris estale

Son beau demy-cercle d'opale
Dedans le vague champ de l'air,
Et, pressant mainte espaisse nue,
Fait obscurcir à sa venue
Le temps qui se monstroit si clair.

Ces pauvres sources epuisées
Qui ne couloient plus qu'en langueur,
En tressaillent comme fusées
D'une incomparable vigueur;
Je pense, à les voir si hautaines,
Que les eaux de mille fontaines
Ont ramassé dedans ces lieux
Ce qui leur restoit de puissance,
Pour aller, par reconnoissance,
Au devant de celles des cieux.

Payen, sauvons-nous dans ta sale.
Voilà le nuage crevé.
Oh! comme à gros flots il devale!
Desjà tout en est abbreuvé.
Mon Dieu! quel plaisir incroyable!
Que l'eau fait un bruit agreable,
Tombant sur ces fueillages verds!
Et que je charmerois l'oreille,
Si cette douceur nompareille
Se pouvoit trouver en mes vers!

Çà, que l'on m'apporte une coupe
De vin frais : il en est saison.
Puisque Cerès boit à la troupe,
Il faut bien luy faire raison;
Mais non pas avec ce breuvage
De qui le goust fade et sauvage
Ne sçauroit plaire qu'aux sablons,
Ou qu'à quelque jeune pucelle
Qui ne bust que de l'eau comme elle,
Afin d'avoir les cheveux blons.

Regarde à l'abry de ces saules
Un pelerin qui se tapit :
Le degoust perce ses espaules,
Mais il n'en a point de despit.

Contemple un peu dans cette allée
Thibaut, à la mine haslée,
Marcher froidement par compas :
Le bonhomme sent telle joye,
Qu'encore que ceste eau le noye,
Si ne s'en ostera-t-il pas.

Voy de là dans ceste campagne
Ces vignerons, tous transportez,
Sauter comme genets d'Espagne,
Se demenans de tous costez ;
Entens d'icy tes domestiques
Entrecouper leurs chants rustiques
D'un frequent battement de mains ;
Tous les cœurs s'en espanouissent,
Et les bestes s'en resjouyssent
Aussi bien comme les humains[1].

Dans le *Melon*, le poète de la bombance raconte l'origine de ce fruit et sa première apparition sur la table des immortels le jour où les dieux firent un gala après la défaite des Titans. Il en décrit la forme et la couleur, et le déclare, pour la suavité de son goût, préférable à celui de tous les fruits du monde :

« Melon où la nature
A voulu graver à l'entour
Mille plaisans chiffres d'amour,
Pour claire marque à tout le monde
Que d'une amitié sans seconde
Elle cherit ce doux manger...

. . . .
. . . .

Non, le cocos, fruit delectable
Qui luy tout seul fournit la table
De tous les mets que le plaisir
Puisse imaginer et choisir....,
. . . .
Ny le cher abricot que j'ayme,
Ny la fraise avecque la crême,
Ny la manne, qui vient du ciel,

[1] « Conçoit-on un dernier vers aussi faible et aussi lent qui termine toute la pièce, et vient couronner une strophe faite surtout pour exprimer la joie et le bondissement? C'est là ce que j'entends par ne pas être un disciple d'Horace ni de Malherbe. » (Sainte Beuve.)

Ny le pur aliment du miel,
Ny la poire de Tours sacrée,
Ny la verte figue sucrée,
Ny la prune au jus delicat,
Ny mesme le raisin muscat
(Parole pour moy bien estrange),
Ne sont qu'amertume et que fange
Au prix de ce *melon* divin,
Honneur du climat angevin. »

La fin de la pièce est une invocation plaisante :

« O manger precieux ! delices de la bouche !
O doux reptile herbu, rampant sur une couche !
O beaucoup mieux que l'or chef d'œuvre d'Apollon,
O fleur de tous les fruits, ô ravissant Melon ! »

Et le poétique gourmand, le joyeux confrère des *Goinfres*, se met à énumérer les choses prodigieuses, impossibles qui auront lieu sur la terre, et il finit par ces quatre vers :

« Bref, ô *Melon* sucrin, pour t'accabler de gloire,
Des faveurs de Margot je perdray la memoire
Avant que je t'oublye et que ton goust charmant
Soit biffé des cahiers du bon gros Saint-Amant. »

Trois pièces qui font partie des *Caprices* méritent encore que nous les signalions : le *Passage de Gibraltar*, étincelant de verve, d'imagination et de plaisanterie spirituelle ; *Rome comique*, remarquable seulement par la forme ; *Albion*, curieuse peinture de mœurs, où l'antipathie de l'auteur pour l'Angleterre est marquée en termes d'une rare énergie, malheureusement mêlés d'expressions graveleuses. Voici une des strophes les plus originales de ce dernier petit poème :

« Si parfois quelque homme rare,
Tel qu'un illustre Bacon,
Si quelque ami d'Helicon
Naist en ce pays barbare,
C'est un seul astre en la nuit,
Un guy sacré dont le fruit
De la perle est la peinture ;
Il est d'une autre nature
Que l'arbre qui l'a produit. »

Les autres pièces, qui portent le titre de *Caprices*, sont en général bachiques et voluptueuses ; l'auteur y noie son talent dans la licence et l'obscénité.

Le *bon gros* a voulu essayer aussi de la satire ; mais ses pièces satiriques ne sont guère que des épigrammes assez douces et dont le trait pénètre peu avant. Il se moque des vices et des imperfections

des hommes en général, sans offenser jamais personne. Il veut être plus méchant dans *Gobbin* où il fait rire aux dépens du duc de Savoie qui était bossu :

« A voir sa gibbe on le prendroit
Pour un avorton d'Encelade
Qui, mettant mont sur mont, voudroit
Presenter aux cieux l'escalade.
Mais en l'estat de pauvreté
Où l'a reduit sa vanité,
Qui change sa feste en vigile,
Sous ce tertre de chair et d'os,
On diroit d'un gueux qui fait gile [1]
La besace dessus le dos. »

Mais c'était en temps de guerre, où bien des plaisanteries sont permises contre l'ennemi. Saint-Amant s'excuse de cette pièce dans un *Petit mot d'avis par précaution* qui la précède, où il annonce prudemment qu'elle lui fut « commandée, de la part du feu roi, par feu M. le Prince et par feu le cardinal Richelieu. » Il ne pense pas qu'il y ait des personnes assez délicates pour s'en offenser. « Lorsque la paix est faite, dit-il, tout se tourne en risée, particulièrement quand on n'a rien dit qui touche au véritable honneur. Voilà tout ce qui se peut dire pour ma justification. » Du reste il est resté fidèle à ses idées sur la satire qu'il a définie : un poème

« . . . . . où l'on mord plaisamment,
Où l'on verse à flots noirs de l'encre seulement,
Où la plume est l'espée avec quoy l'on s'escrime,
Où de joyeux brocards la sottise on reprime,
Bref, où ceux que l'on blesse, au lieu de s'en fascher,
Sont, pour leur propre honneur, contraints d'en riocher [2]. »

Nous ne dirons que quelques mots des *Sonnets* de Saint-Amant. Il en a d'excellents, remplis de gracieuses images. Il dit de son amante :

« Son visage est plus frais qu'une rose au matin
Quand au chant des oyseaux son odeur se resveille. »

Dans un autre sonnet on rencontre :

« Un papillon
Qui porte de la part du lys
Un baiser à la rose. »

Il a mis en sonnets toutes les saisons, et il a, sous cette même forme,

[1] *Faire gile* ou *gille*, *giles* ou *gilles*, fuir.

[2] *Rire, plaisanter.* Ce mot pittoresque, omis par tous les dictionnaires, se disait encore à la fin du dix-septième siècle :

« Il ne parloit plus qu'à l'oreille, ou sa main devant sa bouche, souvent *riochant* et s'enfuyant. » (SAINT-SIMON, *Mém.*, t. VII, ch. XVI.)

tracé avec assez d'originalité différents types moraux. Voici comment il peint le *Paresseux* :

Accablé de paresse et de melancholie,
Je resve dans un lict où je suis fagoté
Comme un lievre sans os qui dort dans un pasté,
Ou comme un Dom Quichot en sa morne folie.

Là, sans me soucier des guerres d'Italie,
Du comte Palatin, ny de sa royauté,
Je consacre un bel hymne à cette oisifveté
Où mon ame en langueur est comme ensevelie.

Je trouve ce plaisir si doux et si charmant,
Que je croy que les biens me viendront en dormant,
Puis que je voy des-jà s'en enfler ma bedaine,

Et hay tant le travail, que, les yeux entr'ouvers,
Une main hors des draps, cher Baudouin, à peine
Ay-je pû me resoudre à t'escrire ces vers.

Saint-Amant est le premier poète qui ait composé dans le genre burlesque des poèmes suivis. Aussi put-il, en 1635, offrir à l'Académie de recueillir, pour le dictionnaire qu'elle projetait, les termes grotesques ou burlesques : il aurait pu offrir également une collection de termes bas et triviaux, car il les entasse dans ses ouvrages avec une étonnante abondance. Ce genre fut bientôt adopté par Scarron dont la *Gigantomachie*, comme l'a prouvé M. Philarète Chasles, est postérieure aux premières poésies burlesques de Marc-Antoine de Gérard.

Le style de Saint-Amant brille surtout par sa variété. Le poète, pendant ses explorations du globe, avait enrichi sa palette d'une infinité de couleurs originales et franches qui toutes, dans leur étonnante diversité, s'adaptent parfaitement au sujet. Aussi son style est-il sombre dans les *Visions*, brillant dans les *Odes*, concis dans les *Sonnets*, gai, fou, pétillant dans les *Caprices*, grave, richement descriptif dans *Moïse*, et partout plein de verve et d'entrain.

Peintre habile et vrai, il excelle surtout dans la description des objets qu'il a vus et qui l'ont frappé. Les vers les plus audacieux de notre langue appartiennent à ce gentilhomme nomade. En pourrait-on trouver beaucoup de comparables à ceux-ci :

« Je considère au firmament
L'aspect des *flambeaux taciturnes*,
Et voyant qu'en ces *doux déserts*
Les orgueilleux tyrans des airs
Ont apaisé leur insolence,
J'écoute, à demi transporté,
Le bruit des ailes du silence
Qui vole dans l'obscurité. »

Il se complaît dans la description et s'y distingue entre tous les poètes français. Il l'appelait « son apanage particulier ». Faret, parlant de ce don de décrire et de peindre, si remarquable chez son ami, a dit :

« Il fait tousjours remarquer quelque nouveauté dans les choses qu'on a vues mille fois, et ce qui est particulièrement à considerer en luy, c'est qu'il n'achève jamais ces beaux portraits sans y donner un traict de maistre, et sans y laisser un éguillon à la fin qui chatouille l'esprit longtemps après qu'il en a esté picqué. »

Ajoutons avec M. Philarète Chasles que « peu de poètes descriptifs ont aussi heureusement éclairé la peinture des objets naturels par l'expression du sentiment intime[1]. » Les bruits et les spectacles de la nature lui causent des émotions naïves qu'il sait faire partager au lecteur :

« Que l'eau fait un bruit agréable,
Tombant sur ces feuillages verts ! »

Et quelle richesse de rimes ! quelle harmonie musicale ! quelle chaleur d'exécution !

Malheureusement ces qualités rares sont gâtées, presque partout, par les défauts les plus choquants : mauvais goût qui rappelle Gongora et Quevedo, pointes, concetti, mignardises italiennes, rodomontades espagnoles, exagérations grotesques, bassesse de l'expression, style lâche et prosaïque, constructions bizarres, inversions forcées[2]. Enfin quelques-unes de ses plus belles pièces sont défigurées par ce qu'eurent de plus mauvais les Berni, les Guarini, les Marino.

Ces défauts lui attirèrent de vives critiques de la part de plusieurs de ses contemporains. Gombaud décocha contre lui cette épigramme assez originale :

« Tes vers sont beaux quand tu les dis,
Mais ce n'est rien quand je les lis.
Tu ne peux pas toujours les dire,
Fais-en donc que je puisse lire. »

D'autres, plus justes, firent moins d'attention aux taches, pour considérer les beautés, et Perrault[3] témoigne que l'auteur de la *Solitude*, de la *Pluie*, du *Melon*, était encore regardé à la fin du dix-septième siècle comme un de nos poètes les plus aimables.

[1] Voir *Études sur l'Espagne*. Études sur quelques victimes de Boileau, p. 351-360.

[2] Telle que celle-ci, par exemple :

« Qu'il te souvienne au moins en ta haute fortune
D'un miserable Hebreu qui, combien qu'innocent,
Ycy *d'un criminel l'injuste peine sent.* »

(*Moyse*, XI.)

[3] Voir *Parallèle des anciens et des modernes*, 4e dialogue

Cependant son nom avait fini par retomber dans l'oubli et le dédain. Nos romantiques le remirent en honneur. Ils nous firent admirer sa rime riche, abondante, imprévue, son rythme nombreux, habilement soutenu et ménagé, enfin son style varié, pittoresque et imagé, et depuis lors il a été classé très honorablement parmi nos poètes descriptifs.

Saint-Amant est un poète d'une puissante originalité, d'une verve extraordinaire, d'une grâce facile et délicate, un peintre dont les couleurs se marient partout sans se confondre avec les sujets. Il domine de haut tous les poètes secondaires de son époque, et s'il eût eu plus de pureté, de correction, de noblesse, et surtout de décence, s'il n'avait pas toujours écrit en *chinquant*, en *biffant*, en *fumant*, en *mâchant de fin tabac*, il occuperait une belle place à côté des maîtres.

II

SCARRON

— 1610-1660 —

Après Saint-Amant, Paul Scarron est le premier introducteur en France du burlesque, ce genre originaire d'Italie où Francesco Berni, mort en 1538, avait composé ses *Burlesche Opere*.

Né au sein de l'opulence, destiné à être riche lui-même, il fut réduit, tout jeune encore, à la misère. Il était doué d'une santé brillante et d'un extérieur agréable ; à l'âge de vingt-sept ans, il perdit, dans l'imprudence d'une jeunesse toute vouée au plaisir, cette santé si précieuse, et jusqu'à la forme et à l'usage de ses membres et de son corps, pour rester malade, contrefait et souffrant jusqu'à sa dernière heure. Néanmoins la pauvreté et la douleur ne purent lui ravir sa gaieté inépuisable, ni changer la tournure de son esprit naturellement enclin au plaisant et au drôlatique. Réduit, pour vivre honorablement comme il l'aimait, à se faire poète, il jeta dans des écrits promptement célèbres cette humeur joyeuse et bouffonne qui faisait le fond de sa nature.

Il s'annonça comme poète burlesque en donnant l'*Énéide travestie* et le *Typhon*. L'*Énéide* est semée de mots très vifs et de vers drôlement tournés ; mais ce n'est pas là ce qu'on peut appeler une parodie dans le sens critique. Entendre un héros parler le langage des halles n'a rien de bien risible. De cet ouvrage cependant datent la célébrité de Scarron et le triomphe du burlesque, triomphe qui devint si menaçant que Scarron lui-même s'en effraya, et en vint à déclarer qu'il regardait ce genre « comme un fâcheux orage qui menaçait l'empire d'Apollon ».

Le *Typhon* avait été composé avant l'*Enéide* : c'est une parodie lyrique de la guerre des dieux et des géants. Non-seulement le *cant* anglais, dont Théophile Gautier regrettait l'introduction dans nos mœurs, mais la décence même nous empêche d'en citer les traits les plus désopilants. Contentons-nous d'avouer qu'on retrouve là le vieil esprit gaulois de Rabelais, de Béroalde de Verville, de la reine de Navarre et de Despériers.

Le *Typhon* avait été dédié à Mazarin, qui payait la pension qu'Anne d'Autriche faisait à Scarron, son malade attitré. Dans la dédicace, Son Éminence était traitée de *grand homme*, de *grand Jules*, *plus grand que le grand Iulus*. Mazarin dédaigna ces éloges, sous lesquels il devinait la

demande de quelque nouvelle pension. Le poète adulateur, changé en ennemi, se vengea de ce dédain par deux satires très virulentes. La première, en vers burlesques de huit syllabes, parut en 1651, à Paris, sous le titre : *La Juliade, ou Discours de l'Europe à M. le duc d'Orléans, sur l'éloignement du cardinal Mazarin et le retour des Princes*, avec une suite intitulée : *les Adieux à Mazarin*; la seconde, peu de temps après, circula manuscrite avant d'être imprimée, sous le nom de *Mazarinade*. Il eût été difficile d'aller plus loin en fait d'invectives et d'ordures : c'est du Juvénal, moins l'indignation honnête. « A ne la considérer que sous le rapport littéraire, dit Th. Gautier, cette pièce contient des morceaux très remarquables de verve et d'esprit, mais de cet esprit affreux dont Catulle étincelle dans ses épigrammes contre Mamurra. » En général, Mazarin laissait librement chanter les Français, pourvu qu'ils payassent bien les tailles. Il laissait surtout chanter les poètes, et il riait volontiers des bonnes plaisanteries qu'ils lui décochaient. Mais celles de Scarron lui semblèrent passer toute mesure. Il y fut d'autant plus sensible que les actes les moins honorables de sa vie publique et de sa vie privée y étaient retracés en caractères de feu. Il se borna cependant, pour toute vengeance, à supprimer la pension qu'il servait à l'auteur au nom de la reine. Mais un autre châtiment était réservé à cette attaque si grossière, si indigne d'un homme qui se respecte. Quand Mazarin eut complètement triomphé, ses partisans rendirent à Scarron attaque pour attaque, insulte pour insulte. Cyrano de Bergerac, parlant de l'étrange maladie qui clouait le poète sur son fauteuil et le torturait sans relâche, y voyait et y montrait au peuple un exemple terrible de la peine que souffriront aux enfers tous les ingrats, les traîtres, les calomniateurs, et ceux qui osaient répandre le fiel sur l'écarlate du tabernacle [1].

Cette triste histoire d'une dédicace à Mazarin rappelle la *Requête* au cardinal de Richelieu, sollicitation également malheureuse. Scarron sollicitait la grâce de son père, que le cardinal avait exilé en Touraine, et, incidemment, un petit bénéfice pour lui-même. Cette demande est dans la date :

> « Fait à Paris, ce dernier jour d'octobre,
> Par moi Scarron, *qui malgré moi suis sobre*,
> L'an que l'on prit le fameux Perpignan
> Et sans canon la ville de Sedan. » (1642)

Richelieu, doublement flatté, avait dit à plusieurs reprises que la *Requête* était plaisamment datée, et il paraissait tout disposé à lui donner une réponse farorable, lorsqu'il mourut, sans avoir rien décidé ni en faveur du conseiller Scarron, ni en faveur du poète, son fils, qui s'en consola en écrivant :

[1] *Lettres diverses*. Contre les frondeurs.

« Je suis depuis quatre ans atteint d'un mal hideux
Qui tâche de m'abattre;
J'en pleure comme un veau, bien souvent comme deux,
Quelquefois comme quatre.
Pressé de mon malheur, je voulus présenter
Au Cardinal *requête.*
Je fis donc quelques vers à force de gratter
Mon oreille et ma tête.
Ce grand homme d'État ma requête écouta
Et la trouva jolie;
Mais là-dessus, survint la mort qui l'emporta
Et ne m'emporta mie. »

Cette *Requête*, une des meilleures pièces de Scarron, fut extrêmement goûtée par les esprits les plus délicats. Balzac dit, dans un de ses *Entretiens :*

« S'il falloit irrémissiblement que le style de Marot et que le genre burlesque périssent, je serois de l'avis de monsieur le marquis de Montausier. En cette générale proscription, je demanderois grace pour les *Aventures de la souris*, pour la *Requête de Scarron au Cardinal* et pour celle des *Dictionnaires à l'Académie* [1].

N'ayant pas mentionné Scarron à l'article THÉATRE, nous terminerons cette rapide étude par quelques mots sur ses productions dramatiques. Il fit paraître sur la scène avec un certain succès *Jodelet maître et valet*, 1645, imité sans finesse et sans goût d'une pièce espagnole de don Francisco de Rojas, intitulée *Don Juan Alveredo; Jodelet duelliste*, qui fut représenté à l'hôtel de Bourgogne, sous le titre des *Trois Dorothées; l'Héritier ridicule,* que Louis XIV, encore jeune, fit jouer devant lui, trois fois de suite, dans la même journée. Cet engoûment du roi pour des coq-à-l'âne et des naïvetés de valets — si l'anecdote n'est pas controuvée — ne s'explique guère que par son âge. *Don Japhet*, 1653, eut un grand succès de rire, succès immérité, car dans cette farce le ridicule est mis à la place du vrai comique, et l'esprit est étouffé sous le mauvais goût le plus insupportable.

Une des premières pièces de Scarron, l'*Écolier de Salamanque*, doit encore être mentionnée parce qu'elle laisse une date au théâtre : on y voit apparaître, pour la première fois, le rôle de Crispin, personnage très heureux dont Molière, Regnard et Lesage devaient se servir avec tant de succès.

Après Scarron, le théâtre appelait Molière, le poète burlesque annonçait le poète comique, et déjà, comme l'a dit Th. Gautier, « le vers du cul-de-jatte Scarron ressemble terriblement à du Molière ».

[1] *Entretien* XXXVIII.

III

THÉOPHILE DE VIAU

— 1590-1626 —

Théophile, dont la naissance n'est pas aussi obscure que l'a prétendu Moreri, d'après le P. Garasse, son violent adversaire, naquit au château et non dans la taverne de Boussères Sainte-Radegonde, village de l'Agénais :

> « Là mes frères et moi pouvoient joyeusement,
> Sans seigneur ni vassal, vivre assez dignement, »

dit-il du manoir paternel, « dont la tour élevée dominait les modestes habitations voisines ». L'aïeul de Théophile avait été secrétaire de la reine de Navarre, son père était avocat de Bordeaux, son oncle gouverneur de Tournon, et son frère, après avoir porté les armes, devint maître d'hôtel du duc de Montmorency.

Th. Gautier se trompe, quand il dit que Théophile de Viau serait complètement oublié sans ce vers de Boileau :

> « A Malherbe, à Racan préférer Théophile [1], »

et sans une mauvaise pointe de Théophile lui-même :

> « Le voilà, ce poignard qui du sang de son maître
> S'est souillé lâchement. Il en rougit, le traître [2] ! »

Ce poète, bien qu'il fût né, selon sa propre expression, *sous une étoile enragée*, avait trop marqué par son talent, par ses œuvres, qui eurent des éditions extrêmement multipliées, par ses relations, par ses malheurs mêmes, pour que l'avenir le pût oublier.

Avant même d'avoir lu de Viau, Gautier s'était, paraît-il, épris d'une vive tendresse pour lui, tout simplement parce qu'il s'appelait comme lui Théophile, « sans quoi il ne s'en serait pas occupé le moins du monde ». Après l'avoir lu, il crut l'avoir découvert dans la poussière des livres comme on découvre une ruine sous terre, et il en fit son poète favori entre tous les *grotesques*. Mais pouvait-il ignorer que,

1 *Art poétique.*
2 *Pyrame et Thisbé.*

durant sa courte existence, Théophile avait figuré parmi les auteurs désignés par l'Académie pour faire autorité dans la rédaction du *Dictionnaire*, qu'il fut souvent opposé et préféré à Malherbe, qu'il avait été l'ami intime de Balzac, que les trois noms de Ronsard, Malherbe et Théophile sont accolés dans une préface de Corneille ; que Boileau l'a honoré de ses emprunts ; que la Bruyère a établi un parallèle entre Malherbe et Théophile ; que Voltaire[1] a parlé de lui avec éloge ; et enfin que ce *poëte oublié* a été classé par plusieurs modernes au rang des libres penseurs et des précurseurs des philosophes du *grand siècle ?*

A nous maintenant de dire, sans exagération, les vrais titres de ce *grotesque*.

Théophile est un poète facile et qui abuse de sa facilité pour produire sans règle et s'affranchir de toute gêne. Être original, être soi-même, voilà le but où il vise. Il s'écrie, dans le ton libre et dégagé où passera maître deux siècles plus tard A. de Musset :

« Imite qui voudra les merveilles d'autrui.
Malherbe a très bien fait, mais il a fait pour lui ;
Mille petits voleurs l'écorchent tout en vie ;
Quant à moi, ces larcins ne me font point d'envie :
J'approuve que chacun écrive à sa façon ;
J'aime sa renommée, et non pas sa leçon.
Ces esprits mendiants, d'une veine infertile,
Prennent à tout propos ou sa rime ou son style ;
Et de tant d'ornements qu'on trouve en lui si beaux
Joignent l'or et la soie à de vilains lambeaux.
. . . .
Ils travaillent un mois à chercher comme à *fils*
Pourra s'apparier la rime de Memphis :
Ce Liban, ce turban et ces rivières mornes
Ont souvent de la peine à retrouver leurs bornes. »

Théophile travailla quelque temps pour le théâtre. Il donna *Pasiphaé*, qui ne fut point jouée, et *Pyrame et Thisbé* qui, très habilement interprétée par les comédiens de l'hôtel de Bourgogne, contribua grandement à leur réputation. Ce dernier ouvrage, écrit à la fois dans le genre de Garnier et dans celui de Hardy, imité de l'antiquité et de l'Espagnol Gongora, obtint auprès du grand monde, pour son caractère sentimental, un succès de vogue si brillant et si soutenu que, dix-sept ans après, Scudéri disait encore, en en parlant, dans sa *Comédie des Comédiens* : « Il n'est mauvais qu'en ce qu'il est trop bon ;

[1] « C'était, dit Voltaire, un jeune homme de bonne compagnie, faisant très facilement des vers médiocres, mais qui eurent de la réputation. Très instruit dans les belles-lettres, écrivant purement en latin ; homme de table autant que de cabinet. »

car, excepté ceux qui n'ont point de mémoire, il ne se trouve personne qui ne le sache par cœur. »

Théophile de Viau se reconnaissait peu de dispositions pour le théâtre, ou plutôt trouvait que le théâtre exigeait un travail trop assidu :

« Autrefois, quand mes vers ont animé la scène,
L'ordre où j'étois contraint m'a bien fait de la peine.
Ce travail importun m'a longtemps martyré;
Mais, enfin, grâce aux dieux, je m'en suis retiré.
. . . .
Je veux faire des vers qui ne soient pas contraints,
Promener mon esprit par de petits desseins,
Chercher des lieux secrets où rien ne me déplaise,
Méditer à loisir, resver tout à mon aise,
Employer toute une heure à me mêler dans l'eau,
Ouïr comme en songeant la course d'un ruisseau,
Escrire dans le bois, m'interrompre et me taire,
Composer un quatrain sans songer à le faire [1]. »

Voilà bien le poète franc, libre et joyeux! malheureusement pour lui, sa franchise allait quelquefois trop loin et trop haut. De là, ces ennemis puissants qu'on vit plus tard s'acharner à sa perte et lui ravir cette douce liberté, ce tranquille contentement qu'il a chantés en si beaux vers.

Il était d'usage alors que les poètes eussent des patrons dont ils célébraient les louanges en retour de ce qu'ils en retiraient de protection et d'argent. Le Mécène de Théophile fut l'infortuné duc de Montmorency ; il écrivit pour lui et chanta ses louanges :

« Tes regards sont courtois et tes propos aimables,
Ton humeur agréable et tes mœurs sociables.
Tes charges, tes maisons, tes qualités, ton bien,
Au prix de ta vertu, je ne les prise rien [2] ! etc... »

Doué d'un esprit vif et d'un caractère enjoué, Théophile amusait les sociétés qu'il fréquentait par ses bons mots et ses piquantes saillies. La jeune noblesse débauchée voulait l'avoir à toutes ses fêtes et à toutes ses orgies, dont il était l'âme et le boute-en-train. Là toute sa fantaisie poétique et toute sa verve audacieuse se donnaient carrière. Il improvisait ou écrivait rapidement ses pièces sur des feuillets volants que les convives se disputaient. On se souciait peu alors, quand on était à l'abri du besoin, de voir ses œuvres passer en forme de livres dans les mains du vulgaire. On rimait pour la cour et pour ses amis. « Les poésies les plus recherchées couraient manuscrites dans les bonnes maisons, et les libraires en attrapaient ce qu'ils

[1] *Élégie à une dame.*
[2] *Élégie à M. de M.*

pouvaient pour leurs *Recueils*, leurs *Cabinets*, leurs *Parnasses*, leurs *Temples des Muses* [1], etc. »

Cette vie libertine, jointe à sa qualité de protestant, fit élever contre Théophile des accusations d'infamie et d'impiété sous lesquelles il fut bien près de succomber; mais il sut donner adroitement à ses adversaires un démenti formel et public, d'abord en se convertissant au catholicisme, et ensuite en publiant lui-même ses œuvres. Le *roi des libertins* expliquait ainsi, dans sa préface, les motifs de cette double résolution :

« Puisque ma conversion est publique et que mon nom ne se peut cacher, je suis bien aise de faire publier mes écrits qui se trouveront assez conformes à ma vie, très éloignés du bruit qu'on a fait courir de moi. »

Et en effet, loin d'y trouver matière à rire ou à rougir, hommes et femmes durent se contenter du poème de *l'Immortalité de l'âme ou la Mort de Socrate*, ce « pot pourri délayé de prose lâche et de vers faciles [2] », et du menu bagage d'un poète amoureux et courtisan : stances, odes, élégies, étrennes, vers à Chloris et à Philis, consolations, sonnets, deux innocentes satires et quatre ou cinq épigrammes sans pointes bien acérées. »

Ses ennemis, qui auraient désiré des écrits plus compromettants, se rabattirent sur le poème de l'*Immortalité de l'âme*, et essayèrent de le faire traduire et condamner en Sorbonne. Théophile se tira encore habilement de ce mauvais pas, en s'appuyant de « saint Augustin qui, disait-il, ne parlait jamais de Platon sans admiration, et qui lui avait fourni de quoi faire approuver la peine qu'il avait prise en cette traduction ».

Une première fois déjà Théophile avait été obligé de s'éloigner momentanément de la France ; mais cet exil temporaire ne l'avait pas affligé outre mesure. Il le considéra comme un voyage d'agrément, il disait en quittant le port :

« L'ancre est levée, et le zéphire,
Avec un mouvement léger,
Enfle la voile et fait nager
Le lourd fardeau de la navire.
Mais, quoi ! le temps n'est plus si beau !
La tourmente revient dans l'eau.
Dieu ! que la mer est infidèle !
Chère Chloris, si ton amour
N'avoit plus de constance qu'elle,
Je mourrois avant le retour. »

A peine rentré à Paris, une cruelle épreuve le frappa. Les libraires, dans une intention de lucre infâme, avaient publié un recueil de vers

[1] Bazin, *Études hist. et biograph.*
[2] Id., *Ibid.*

obscènes, intitulé : *le Parnasse satirique, par Théophile, Berthelot et Colletet*[1]. Notre poète eut beau protester et faire punir les libraires, on n'en procéda pas moins contre lui en Parlement, et il fut condamné à être brûlé vif avec ses œuvres, et Berthelot et Colletet à être pendus et étranglés. Ses deux coaccusés eurent le temps de gagner l'étranger ; lui-même avait quitté Chantilly et avait reçu l'hospitalité dans une forteresse, en attendant de quitter la France; mais, poursuivi, trahi et livré, il fut amené à Paris, où la sentence avait déjà reçu son exécution par contumace et en effigie. De la prison de la Conciergerie, du fond du cachot de Ravaillac, il défendit sa vie en publiant, on ne sait par quel moyen, au milieu de la surveillance dont il était l'objet, requêtes sur requêtes aux juges et au roi. Elles eurent pour résultat de faire changer, après deux ans de détention, la sentence de mort en une sentence de bannissement. Libre, Théophile obtint du roi qu'il serait simplement exilé de Paris. Que cet exil était encore cruel pour lui !

« Esloigné des bords plaisans de la Seine
Et du doux climat de la cour,
Il me semble que l'œil du jour
Ne me luit plus qu'avecque peine. »

Il ne devait plus retrouver « ce doux climat de la cour ». Trois ou quatre ans après sa libération, une erreur de médecin mit fin à ses misères et à son désespoir, dans une petite ville des environs de Paris, où il s'était trouvé malade. Il n'avait que trente-six ans.

Parmi le peu de pièces de Théophile restées célèbres, se distinguent quelques sonnets, et surtout l'*Ode à la solitude*, l'*Élégie à une dame*. Nous en citerons quelques strophes d'où s'exhale un parfum de poésie suave :

« Dans ce val solitaire et sombre,
Le cerf qui brame au bruit de l'eau,
Penchant ses yeux dans un ruisseau,
S'amuse à regarder son ombre.
Approche, approche, ma dryade :
Ici murmureront les eaux,
Ici les amoureux oiseaux
Chanteront une sérénade.

. . . .

Sus, ma Corinne, que je cueille
Tes baisers du matin au soir;
Vois comment, pour nous faire asseoir,
Ce myrte a laissé cheoir sa feuille. »

« Pour trouver dans la poésie française, s'écrie Th. Gautier, tou-

[1] Le *Cabinet satirique* réunissait tous les ouvrages de l'époque ; il était imprimé et distribué publiquement, tandis que le *Parnasse satirique* était défendu, saisi et flétri.

jours enthousiaste, une pièce plus admirablement amoureuse, plus roucoulante, plus pleine de souffle et de soupirs, plus divinement parfumée de l'émanation des fleurs sauvages, il ne faut rien moins que descendre jusqu'aux premières *Méditations* de Lamartine. Son Elvire est sœur de la Corinne de Théophile ! »

Viau n'est pas toujours aussi heureux ; et, en général, ce n'est pas la sensibilité et la grâce qui brillent dans ses vers. Comme tous les voluptueux, il était dur ou indifférent devant toute douleur qui n'avait pas la volupté pour cause. Il entreprend un jour de consoler une jeune fille qui venait de perdre son père, et il lui tient le langage qu'on tiendrait à peine à un ami riche qui viendrait d'éprouver une perte d'argent :

« Donne un peu de relâche au deuil qui t'a surpris ;
Ne t'oppose jamais aux droits de la nature,
Et pour l'amour d'un corps ne mets point es esprits
Dedans la sépulture.

La mort, dans tes regrets à toi se présentant,
Te fait voir qu'elle n'est qu'horreur et que misère.
Pourquoi donc tâches-tu qu'elle t'en fasse autant
Qu'elle a fait à ton père ?

Quoi que l'affection te fasse discourir,
Tes beaux jours ne sont point en état de le suivre ;
Comme c'étoit à lui la saison de mourir,
C'est la tienne de vivre [1]. »

C'est avec un langage aussi sec que Malherbe consolait Despériers.

Théophile est assez souvent poète par l'imagination et par la couleur ; il l'est moins fréquemment par le fini du style. Sa langue est ordinairement incertaine, diffuse, prolixe, incorrecte ou de mauvais goût. Il ne rencontre guère le ton piquant et hardi, le nerf, la vigueur, la véritable originalité, que dans les vers du *Parnasse satirique* qui lui sont attribués. Et encore qui pourrait goûter le mérite littéraire de pareilles indignités ?

En résumé, il faut rendre hommage, avec Saint-Évremond, à sa belle imagination et à la grâce de son génie, mais aussi reconnaître que ce n'était pas un talent qui pût échapper à la critique de Boileau.

[1] *Consolation, à M*[lle]....

LE SONNET

Le sonnet, si longuement goûté au seizième siècle, n'eut au dix-septième que quelques heures d'éclat. On le cultiva peu d'une façon suivie, les plus délicats poètes ne le considérant que comme un amusement de passage, propre au plus à revêtir une idée gracieuse, une pensée d'amour. A peine si deux ou trois écrivains songèrent à lui donner une destination sérieuse, en le puisant à des inspirations morales et chrétiennes : ainsi, l'évêque de Vence, GODEAU, qui composa plus de deux cents sonnets sur la vie et les miracles de Jésus-Christ ; et DESBARREAUX, dont le sonnet suivant, sur la *Pénitence*, est le meilleur peut-être que nous possédions.

Grand Dieu, tes jugements sont remplis d'équité ;
Tu prends toujours plaisir à nous être propice :
Mais j'ai tant fait de mal, que jamais ta bonté
Ne me pardonnera sans blesser ta justice.

Oui, Seigneur, la grandeur de mon impiété
Ne laisse à ton pouvoir que le choix du supplice :
Ta justice s'oppose à ma félicité,
Et ta clémence même attend que je périsse.

Contente ton désir, puisqu'il t'est glorieux ;
Offense-toi des pleurs qui coulent de mes yeux ;
Tonne, frappe, il est temps, rends-moi guerre pour guerre.

J'adore en périssant la raison qui t'aigrit :
Mais dessus quel endroit tombera ton tonnerre,
Qui ne soit tout couvert du sang de Jésus-Christ ?

Cette pièce était très estimée par les hommes de goût ; les gens frivoles lui préféraient le sonnet de Claude DE MALLEVILLE sur le *Lever de sa maîtresse*. Chacun voulait l'avoir inscrit sur ses tablettes ; on ne connaissait rien d'égal à ce sonnet galant dont la hardiesse d'images semble fort extraordinaire aujourd'hui.

La nuit se retiroit dans sa grotte profonde ;
Les oiseaux commençoient leur ramage charmant.

Zéphire se levoit, et, les fleurs ranimant,
Parfumoit d'un doux air la campagne féconde.

L'Aurore en cheveux d'or se faisoit voir au monde,
Belle comme elle estoit aux yeux de son amant,
Et, d'un feu tout nouveau le soleil s'allumant,
Dans un char de rubis sortoit du sein de l'onde.

Mais lorsqu'en cette pompe il montoit dans les cieux,
Amarante parut, et, du feu de ses yeux,
Fit de l'Olympe ardent étinceler la voûte.

L'air fut tout embrasé de ses rayons divers;
Et, voyant tant d'éclat, on ne fut point en doute
Qui du soleil ou d'elle éclairoit l'univers.

On goûtait fort aussi les sonnets à bouts-rimés du sieur DE MARIGNY, le caustique chansonnier. On les lisait dans les salons avec des transports d'admiration, et, sur leur modèle, chacun voulait former un poème, de quelques rimes bizarres grotesquement assemblées. Puéril exercice, tours de force sans utilité. Mais, il faut bien le reconnaître, même en pliant son esprit à des combinaisons ridicules, Marigny prouvait souvent une étonnante habileté. Lisons comme une curiosité poétique de l'époque, ces quelques vers qui, pendant un moment, firent les délices de la meilleure société, bien qu'ils aient été composés sans sujet, sans but, sur une donnée stérile :

Alix qui causes plus qu'un jeune ... perroquet,
Encore que tu sois plus sotte qu'une ... buse,
Pour qui mille amoureux ont invoqué la ... Muse,
Et sur le mont Parnasse ont planté le ... piquet.

On sait bien que tes yeux te servent de ... mousquet,
Bien qu'ils versent plus d'eau que n'en jette une ... écluse,
Je sais bien qu'au pays de magie on ... t'accuse,
Et que pour t'en moquer tu leur fais le ... niquet.

Je sais bien que ton nez sonne comme une ... flûte,
Qu'il est plus fariné qu'un boulanger qui ... blute,
Que ton corps est plus vieux que n'est le ... Roquentin ;

Que pour faire trois pas, tout aussitôt tu ... souffles;
Mais pour te déguiser proprement en ... lutin,
Tu n'as qu'à retourner tes souliers en pantoufles [1].

[1] Le poète fait ainsi comprendre à la vieille Alix qu'il la regarde comme une sorcière.

D'autres poètes se servaient spécialement du sonnet pour faire ressortir un sentiment, une idée comique : ainsi les burlesques Saint-Amant, Théophile de Viau, et surtout Scarron, dont le *pourpoint troué par le coude* est le modèle du genre. Les beaux esprits, Gombaud, Saint-Pavin, des Yveteaux, Montereuil, s'exerçaient avec un soin extrême à ciseler sur ce rythme d'aimables pièces de compagnie. Quelques-uns de leurs sonnets sont d'une facture parfaite. L'intérêt, habilement suspendu dans les treize premiers vers, est satisfait au dernier vers qui ménage presque toujours une agréable surprise. Malheureusement les sujets sont peu variés et tant de galanteries répétées à satiété semblent aujourd'hui bien fades.

Les plus fameux sonnets du dix-septième siècle sont ceux de Voiture et de Benserade qui passionnèrent les meilleurs esprits du temps. Ces sonnets rivaux partagèrent en deux camps la cour et la ville. Les uns « se piquèrent » pour Job, les autres pour Uranie[1]. Un grand nombre de juges restèrent incertains dans leur choix, trouvant l'un plus admirable, le second plus galant. Le prince de Conti se déclara le chef des Jobelins, la duchesse de Longueville se mit à la tête des Uraniens ou Uranistes. L'opposition de cette princesse augmenta les douleurs de Job qui se répandit en plaintes nouvelles, d'où cette épigramme de Mlle de Scudéri :

A vous dire la vérité,
Le destin de Job est étrange
D'être toujours persécuté,
Tantôt par un démon, et tantôt par un ange.

Les amis de Benserade vinrent à son aide et chantèrent la gloire de son sonnet en dépit des vers « sarrasins ». Le combat reprit avec plus de chaleur ; la Mesnardière écrivit *pour Mme la princesse Palatine favorable à Job* contre Mme de Longueville ; Chapelain soutint la même cause ; tous les beaux esprits prirent parti. On fit appel au grand Corneille. L'auteur du *Cid* répondit par cette épigramme :

Amy, veux-tu savoir, touchant ces deux sonnets
Qui partagent nos cabinets,
Ce qu'on peut dire avec justice ?
L'un nous fait voir plus d'art, et l'autre un feu plus vif ;
L'un est le mieux peigné, l'autre est le plus naïf ;
L'un sent un long effort, et l'autre un prompt caprice ;
Enfin l'un est mieux fait, et l'autre est plus joli ;
Et pour te dire tout en somme,
L'un part d'un auteur plus poli,
Et l'autre d'un plus galant homme.

[1] Voir la *Glose* de Sarrasin, p. 346.

Il avait déjà dit :

« L'un est sans doute mieux rêvé,
Mieux conduit et mieux achevé,
Mais je voudrois avoir fait l'autre. »

Il s'écrivit à ce sujet des volumes de vers, de critiques, d'éloges, de parallèles ; on composa même une comédie sur le jugement de *Job* et d'*Uranie*, où sont mis en scène : Job, sonnet de Benserade, Uranie, sonnet de Voiture, la Critique, reine tyrannique de la scène ; la Comparaison, confidente de la Critique ; le bel esprit Quinola ; Rabatjoie, petit laquais portant sa queue, enfin trois chœurs de femmes, de filles et de poètes. Les premiers vers ont une naïveté plaisante :

LE BEL ESPRIT QUINOLA, LA CRITIQUE, CHŒURS, JOB, URANIE.

RABATJOIE.

« Madame, deux sonnets demandent à vous voir.

LA CRITIQUE.

Qu'ils entrent ; vous, ma fille, allez les recevoir.

LA COMPARAISON.

J'obéis.

LA CRITIQUE.

Mais pourquoi s'avancent-ils ensemble ?
D'ici je ne vois rien en eux qui se ressemble :
L'un est pauvre et tout nu, l'autre riche et pompeux ;
Mais, puisqu'à mes arrêts vous recourez tous deux,
Seyez-vous, Uranie, et vous, Job, prenez place. »

Enfin les sonnets de Voiture et de Benserade donnèrent lieu à de nombreuses imitations, et tous les poètes galants du jour déclarèrent sur le même ton leurs maîtresses plus belles qu'Uranie, tout en se plaignant doucement d'être plus malheureux que Job.

Mais à partir de cette époque on ne rencontre plus guère de sonnets véritablement remarquables. Ce sont pour la plupart de fades compliments d'amour, pleins de mignardise et de puérilité. Corneille lui-même en a rimé quelques-uns tout à fait indignes de son génie. Boileau, en exagérant les difficultés du sonnet, devait porter le dernier coup à ce poème qui se trouva entièrement délaissé à la fin du dix-septième siècle.

CONCLUSION

Nous devons terminer ces études, dont les dernières, consacrées aux écrivains et aux genres secondaires, nous ont ramenés à la première moitié du siècle.

Le dix-septième siècle eut encore quelques petits poètes qui, de leur vivant, firent plus ou moins de bruit et eurent plus ou moins de succès, selon la mode et l'engouement, mais dont les œuvres et presque le nom sont justement tombés dans l'oubli. Nous négligerons de nous en occuper. Mieux vaut que nous finissions en recommandant le culte et l'étude du nombre très restreint de vraiment grands poètes que le dix-septième siècle a produits. Malgré les transformations inévitables de la langue et de la littérature, ceux-là resteront toujours les vrais modèles du style, les types du beau, et, avec quelques illustres Grecs et Romains, les sources les plus pures et les plus fécondes où le génie des divers peuples puisse s'alimenter.

FIN DES POÈTES DU DIX-SEPTIÈME SIÈCLE.

TABLE DES MATIÈRES

La Poésie lyrique.

La Poésie épique.

La Poésie dramatique.

La Poésie satirique.

La Fable et le Conte.

Quelques fabulistes et conteurs.

La Poésie pastorale.

La Poésie légère.

La Chanson.

L'Élégie.

La Poésie burlesque et la Poésie licencieuse.

Le Sonnet.

Conclusion.

FIN DE LA TABLE DES MATIÈRES.

3431-78 — CORBEIL. Typ. et stér. de CRÉTÉ.

ERRATUM

Page 171, ligne 25, *au lieu de :* sein paternel, *lisez :* soin paternel.

3461-77. — Corb